

Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse:*

Autentisitet og iscenesettelse

Lars Fredrik Frøislie



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høstsemesteret 2011

Veileder: Erik Mørstad

Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*: Autentisitet og iscenesettelse

av

Lars Fredrik Frøislie

© Lars Fredrik Frøislie

2011

Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*: Autentisitet og iscenesettelse

Lars Fredrik Frøislie

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven dreier seg om autentisitet og iscenesettelse i Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*. Krohg innrømmet i 1887 at han ikke hadde observert det faktiske utgangspunktet for det han her hadde malt, og at det derfor ikke var absolutt naturalisme det dreide seg om. Jeg har derfor utforsket hva Krohg og et utvalg relevante teoretikere la i begrepene naturalisme og realisme, og løftet frem hvilke grep Krohg foretok for å realisere sitt programmatisk standpunkt.

Et viktig kildemateriale har vært selve verkene, inkludert skisser, fotografier, tegninger og malerier. Jeg har lagt ned mye arbeid i å sette Albertine-syklusen i en kronologisk rekkefølge, da en tilsvarende billedkatalog med en så godt som komplett Albertine-syklus ikke har blitt lagd tidligere.

Av disse verkene kunne jeg utlede at Krohg strevde med fremstillingen av figurene, og særlig var Krohg i konflikt med seg selv når det på den ene siden gjaldt å få frem et bilde med et tydelig budskap som det brede publikum skulle forstå, samtidig som han på den andre siden ønsket at bildet skulle fremstå som et tilfeldig øyeblikksbilde. Jeg har videre sett nærmere på hvordan Krohg tyr til en klassisk, akademisk fremstilling, som han ga uttrykk for å ville bryte med, da Krohg tradisjonelt sett blir sett på som en radikal kunstner som var influert av det moderne, franske maleriet på 1880-tallet.

Forholdet kunstverk/betrakter er også viktig, da en stor del av autentisiteten oppstår i møtet mellom disse. Jeg anvender teorier av Richard Sennett, Michael Fried, Marcel Mauss og Anne-Britt Gran i analysen av det teatrale og det gestiske i Krohgs maleri.

Jeg har foretatt en komparativ analyse av *Albertine i politilegens venteværelse* og Oscar Arnold Wergelands *Eidsvold 1814*. *Eidsvold 1814* er et kjent norsk monumentalverk som ble malt omtrent samtidig med Albertine-bildet. Den komparative analysen bidrar til å løfte frem hvilke felles trekk Krohgs maleri har med det klassiske historiemaleri. Denne analysen leder frem til et sentralt element i min undersøkelse. Oppgavens formål, ved siden av å undersøke hvordan Krohg oppnår autentisitet i Albertine-maleriet, er å undersøke hvordan *Albertine i politilegens venteværelse* kan leses via den klassiske kunstakademiske tradisjonen. Jeg mener å kunne legge frem en tolkning som er mer kompleks enn det forskningen hittil har nådd frem til.

Forord

I første omgang vil jeg takke veileder Erik Mørstad for gjennomlesning og gode tips. Også en takk til prostitusjonshistoriker Joachim Solum som bidro med nyttig informasjon, og Aud Sissel Hoel (førsteamanuensis ved Institutt for kunst- og medievitenskap ved NTNU) som sendte meg utstillingskatalogen *Maktens bilder* (2007) som Hoel skrev i samarbeid med Norsk rettsmuseum. I løpet av arbeidet har jeg også fått hjelp av personalet på Nasjonalbiblioteket, Nasjonalmuseet, Munch-museet, Bergen kunstmuseum, Château de Versailles og Statens Museum for Kunst i København, og disse fortjener også en takk. Også en stor takk til familie og venner, og ikke minst Jacob Holm-Lupo for korrekturlesing.

Oslo, november 2011

Lars Fredrik Frøislie

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Innledning

1.0. Bakgrunn for prosjektet.....	1
1.1. Redegjørelse for problemstilling og metode.....	3
1.2. Forskningshistorie.....	5

Kapittel 2: Materiale

2.0. Albertine.....	7
2.1. Fotografiet.....	18
2.2. Kampen for tilværelsen.....	23
2.3. Oscar Arnold Wergelands <i>Eidsvold 1814</i>	25

Kapittel 3: Teori

3.0. Autentisitet og iscenesettelse.....	32
3.0.1. Uttalt teatralt og uuttalt teatralt.....	39
3.0.2. Teatralitet og absorpsjon.....	41
3.0.3. Stereotyper.....	43
3.0.4. Kroppsteknikk.....	44
3.0.5. Richard Sennett og <i>The Fall of Public Man</i>	45
3.1. Naturalisme.....	50
3.1.1. Émile Zola.....	54
3.1.2. Georg Brandes.....	58
3.1.3. Garborg og Dietrichson.....	59
3.1.4. Johan Vibe.....	61
3.1.5. Hans Jæger.....	64
3.1.6. Jens Thiis.....	65
3.1.7. Krohg og naturalismen.....	66
3.2. Historiemaleri.....	75

Kapittel 4: Analyse

4.0. Komparativ analyse av <i>Albertine i politilegens venteværelse</i> og <i>Eidsvold 1814</i>	77
---	----

Kapittel 5: Konklusjon

5.0. Funn og konklusjon.....	86
------------------------------	----

Litteraturliste

Trykte kilder.....	94
Utrykte kilder.....	100

Billedkatalog

Kapittel 1: Innledning

1.0. Bakgrunn for prosjektet

Utgangspunktet for oppgaven er å utforske autentisitet og iscenesettelse i Christian Krohgs (1852 - 1925) maleri *Albertine i politilegens venteværelse* (1885-87, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). Autentisitet og iscenesettelse i forhold til naturalisme var noe jeg fant meget interessant ettersom man gjerne tenker seg at et naturalistisk verk, enten det er snakk om litteratur, teater eller billedkunst, stiller et høyt krav til at det man skriver om eller maler, skulle ha en dyp forankring i virkeligheten. Særlig Kristiania-bohémen som Hans Jæger (1854 - 1910) og Christian Krohg var en del av, hadde et radikalt syn på naturalismens autentisitets- og sannhetskrav. Og det var Hans Jægers artikkel og kritikk av boken og det store maleriet av Albertine i bladet *Impressionisten* fra april 1887, som fikk meg til ytterligere å utforske dette området. I denne artikkelen beskyldte han Krohg for ikke selv å ha sett det han skrev og malte, noe som var i strid med det prinsipp Jæger selv fulgte og mente var helt essensielt.

I foredraget *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen*, som Krohg holdt i Den frisindede Studenterforening den 22. mars 1886, oppfordrer han dessuten kunstnerne til å male ”skjærende sant, ubehagelig sant”.¹ Dermed kan man kanskje si at Krohg altså svek sin egen oppfordring og sitt prinsipp i arbeidet med Albertine-temaet. *Albertine i politilegens venteværelse* regnes i dag kanskje som det fremste naturalistiske maleri innen tendenskunsten her til lands, og likevel ble det altså kjent allerede i 1887 at Krohg slett ikke hadde sett Albertine der nede hos politilegen, men at det var sprunget ut fra hans innlevelsesevne og research. *Albertine i politilegens venteværelse* og boken *Albertine* er viktige verk, ikke bare i norsk kulturhistorisk og kunstnerisk sammenheng, men også politisk (og rent juridisk om man inkluderer ytringsfriheten og høyesterettsdommen). I tillegg til boken og det store maleriet som eies av Nasjonalmuseet i Oslo, finnes det et fotografi og en hel syklus med malerier der vi møter Albertine i ulike settinger. Krohg var en av samtidens mest kjente kunstnere, og *Albertine i politilegens venteværelse* regnes som et av hans hovedverk.

Krohgs ville at det store Albertine-maleriet skulle fremstå så autentisk som mulig. Han uttalte i et intervju med *Nationen* i 1920 noe selvkritisk at det var galt og teatralisk, altså skulle han gjerne ha sett at det var enda mer naturlig og tilfeldig. Det er et faktum at Krohg

¹ Foredraget er gjengitt i Christian Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen” [1886], i Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, red. av Holger Koefoed og Oscar Thue (Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989c) [1920-21], 32-35.

konstruerte bildet; personene er oppstilt på en måte som gir best mulig effekt både komposisjons- og handlingsmessig. ”Nogen av figurene gaar nemlig til side for at man skal se Albertine”, uttaler Krohg, ”og alle sammen er rædde for at vende ryggen til publikum”.² Dette kan også sees i forhold til historiemaleriets regler og krav. Blant annet heter det at en eller flere personer i maleriet helst må henvende seg til betrakter for å etablere kontakt mellom det fiktive og det reelle rom. Jeg vil således også se nærmere på hvordan maleriet trer inn i en europeisk tradisjon, og undersøke i hvilken grad *Albertine i politilegens venteværelse* har trekk fra nettopp det Krohg tok så avstand fra og anså som ”akademisk og gammeldags”.³

I lys av dette vil jeg derfor foreta en komparativ analyse av et norsk historiemaleri som ble malt omtrent samtidig med *Albertine i politilegens venteværelse*, nemlig Oscar Arnold Wergelands (1844 – 1910) *Eidsvold 1814* (1882–85, Stortinget, Oslo). En slik sammenligning vil også tydeliggjøre de problemer Krohg sto ovenfor i denne brytningstiden mellom den gamle tradisjonen og det moderne maleri. Krohg regnes som radikal og moderne; i tråd med de nye strømningene fra Frankrike. I et brev til Eilif Peterssen (1852 – 1928) sier Krohg: ”Vi Gussow-elever staar i et temmelig opposisjonelt Forhold til de andre, [...] vi ere Naturalister af reneste (Vand)”.⁴ Man kan trygt si at Wergeland var blant de som var i et opposisjonelt forhold til Krohg, da Wergeland ble regnet som gammeldags allerede i egen samtid. I tillegg til at både *Albertine i politilegens venteværelse* og *Eidsvold 1814* er monumentale og fremstiller figurer i rom, finner man likheter på det punkt at begge kunstnerne har kunstnerisk akademisk utdannelse fra Tyskland på omtrent den samme tiden. Motsetningene er også avgjørende, ikke minst selve premisset som lå til grunn for at Wergeland malte *Eidsvold 1814*, i forhold til Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*. Mens *Eidsvold 1814* er et oppdragsmaleri, er *Albertine i politilegens venteværelse* malt fordi det var det eneste riktige å gjøre, i medfølelse for den urett som var begått, ifølge Krohg selv.

Oppgaven tar for seg et generelt tema, men anvender Krohgs maleri som hovedeksempel på fenomenet autenticitet og iscenesettelse i sin alminnelighet. Jeg skal se på Krohgs innsats, romanen og malerisyklusen omkring Albertine, maleriet *Kampen for tilværelsen* og naturalismen som periode, i tillegg til en gjennomgang av Wergelands *Eidsvold 1814* og historiemaleriets kjennetegn.

² Anonym, ”Christian Krohg om gammel og ny kunst og om den evige kunst”, i *Nationen*, 24. november. 1920.

³ Christian Krohg, ”Om mine bilder i det danske kunstmuseum” [1915], i Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, red. av Holger Koefoed og Oscar Thue (Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989d) [1920-21], 97.

⁴ Brevet er datert Berlin 21. desember 1875.

Autentisitet og iscenesettelse, forholdet mellom fakta og fiksjon, er stadig et aktuelt tema. Filmregissøren Vibeke Løkkeberg er nylig beskyldt for juks i sin dokumentarfilm *Gazas tårer*; forfatteren Karl Ove Knausgårds romansyklus *Min Kamp*, der han insisterer på å kun fortelle sannheten uansett hvor pinlig og ubehagelig den måtte være, er stadig fremme i mediene; og ikke minst finner man en hel generasjon norske fotografer i Cindy Shermans fotspor, som utforsker iscenesettelse, autentisitet, fakta og fiksjon. Innen journalistikken og dokumentarsjangeren er autentisitet i særlig grad aktuelt. Nettopp naturalismen har mange likhetstrekk med de problemer som reises av dagens dokumentarfilm og journalistikk. Også innenfor teatervitenskap og musikk er autentisitet et aktuelt tema.

Videre skal jeg problematisere relasjonen mellom betrakter og aktør, det vil si hvordan publikum oppfatter og oppfattet denne relasjonen i forhold til autentisitet og iscenesettelse. Maleriet *Kampen for tilværelsen* er også naturlig å innlemme i oppgaven ettersom dette var Krohgs forsøk på å lage et fullverdig naturalistisk maleri slik både han selv og Jæger oppfattet det.

1.1. Redegjørelse for problemstilling og metode

Boken såvel som maleriet har tilsynelatende alle de trekk man forbinder med naturalismen, og det er i stor grad konsensus om at *Albertine i politilegens venteværelse* er et naturalistisk maleri. Det ser realistisk ut, det tar opp et viktig og kontroversielt samfunnsproblem (prostituasjon), og narrasjonen er deterministisk. Men det hele beror på hvordan man tolker begrepet naturalisme. Jeg har blant annet sett nærmere på naturalismedebatten i Norge; hvordan man forstår naturalisme, både på 1880-tallet og noen sentrale kilder frem til i dag. Det som virkelig fikk meg til å undre på nettopp hva som lå i dette begrepet, var da jeg leste Christian Krohgs forsvarstale i Høyesterett i forbindelse med beslagleggelsen av boken *Albertine*.

Naar denne Bog har undgaat Justitsens Tiltale – saa er det, fordi jeg fandt, at det ikke var denne Bog, som paa den naturalistiske Litteraturs Vegne burde optage Kampen med dette Lands Politi. Dertil gik den mig ikke dybt nok ned i de Menneskers Sjæleliv, som den vilde skildre – og hvem af os er det vel, jeg mener os, den nulevende Slægt, som har levet sig slig ind i de lavere Klassers Liv, at han kan lever levende Menneskeskilddringer dernedefra? Nei – vil vi skrive Naturalisme, saa faar vi nok holde os til den Sfære, hvor vi hører hjemme, og derfor er det, at jeg først i min næste Bog vil slaas et Slag for Naturalismen.⁵

⁵ Christian Krohg, "Chr. Krohgs sak for høyesterett: 'Verdens Gang's referat 19. oktober 1887", i *Albertine* (Bergen: Vigmostad & Bjørke AS, 2004b), 131.

Det er en påfallende at Krohg stadig motsier seg selv og ofte skifter mening.⁶ Hvor mye vekt man skal legge på Krohgs uttalelser er da spørsmålet. Likevel fikk denne høyesterettstalen samt Jægers kritikk meg til å undre over om Norges fremste naturalistiske verk ikke var naturalistisk. Det igjen krevde at jeg måtte undersøke hvordan man tolker naturalisme, og da særlig hvordan Krohg og Jæger tolket det. Det er klart at Krohg nøye hadde tenkt i gjennom hva han ville si i sin tale i Høyesterett, så det bør sees på som en tungtveiende kilde. Krohg hadde selv en bakgrunn fra jussen og var fullt klar over prejudikatets kraft. Talen ble holdt under ett år etter at maleriet og boken var ferdig. *Albertine*-boken utkom 20. desember 1886 og maleriet ble fullført i februar 1887.

Men om det ikke var naturalisme, hva var det da? Var det for eksempel slik at Krohg så på det kun som en fantasifortelling med trekk fra virkeligheten, og maleriet kun en illustrasjon av boken, eller var maleriet rett og slett et politisk historiemaleri? Dette med retninger og ismer var noe man diskuterte til stadighet på 1880-tallet, og da særlig impresjonisme og naturalisme, som ofte fløt over i hverandre. Også Krohg kastet seg inn i denne debatten, og undret seg videre over hva kunstens formål egentlig var. Krohg henviser til blant annet renessansen og andre kulturperioder, og påpeker at den kunsten som har tegnet et best mulig bildet av samtiden, har gitt navn på epoken.⁷

Hovedfokuset dreier seg altså om hvordan Krohg iscenesatte *Albertine i politilegens venteværelse*, og hvordan maleriet og naturalisme er i forhold til autenticitet. Jeg vil se på hvordan han gikk frem i sin streben etter å skape autenticitet; fra det tidspunkt han blir fortalt historien om *Albertine* av en av sine modeller, til boken, *Albertine*-fotografiet, et utvalg skisser, og til dels vil jeg komme inn på hele *Albertine*-syklusen, der man finner *Albertine* i ulike settinger. Et viktig ledd i autenticiteten i forhold til datidens publikum finner man i foredraget *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen*, hvor Krohg kommer med en oppfordring til kunstnerne om å lage sann kunst. Han hadde med seg det da uferdige maleriet som eksempel på det han talte om. Dette, samt det faktum at han var del av et radikalt miljø (Kristiania-bohémén) ga klart et inntrykk av at han hadde ”vært dernede”, det vil si i horestrøket. Men så kommer altså avsløringen en knapp måned etter at maleriet var fullført, både fra Jæger, men også fra Krohg selv. Krohg var nemlig ”redac. en chef.” i bladet *Impressionsten* i nettopp dette nummeret hvor Jæger kommer med den flengende kritikken,

⁶ Krohg er ofte den første til selv å innrømme dette, i langt større grad enn de fleste andre norske kunstnere på denne tiden. Jmfør Christian Krohg, ”Impresjonistene” [1889] i Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, red. av Holger Koefoed og Oscar Thue (Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989b) [1920-21], 40-41.

⁷ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 33.

og videre til slutt en slags innrømmelse der Krohg i Høyesterett sa rett ut at dette ikke var noe han hadde sett selv, og at det dermed ikke dreide seg om naturalisme.

Det foregående kan dermed oppsummeres med at hovedproblemstillingen munner ut i følgende spørsmål: Hvordan oppnår Krohg autentisitet i *Albertine i politilegens venteværelse*? Hvordan iscenesetter han det hele? For å undersøke dette stiller jeg spørsmålet om hva naturalisme er, og videre hva naturalisme er for Krohg, og eventuelt hvordan hans syn skiller seg fra andre. Dette henger sammen med autentisitets- og iscenesettelsesproblematikken. En underproblemstilling av dette blir hvordan *Albertine i politilegens venteværelse* relaterer seg til en europeisk kunsttradisjon.

Det vil bli foretatt en komparativ analyse av *Eidsvold 1814* og *Albertine i politilegens venteværelse*. Det er en kombinasjon av formal- og stilanalyse, motivanalyse (ikonografi), analyse av liv og verk (historisk-biografisk metode) og kontekstanalyse. Jeg vil også bruke et element av resepsjon, samt drøfting av problemstillingen utfra et sett av definisjoner. Begrepene og de teoretiske perspektivene vil bli hentet fra faglitteraturen.

Det har vært et vesentlig poeng å få dokumentert det visuelle arbeidet i en sammenheng, da det kunne fortelle om hvordan Krohg arbeidet og utviklet motivet. Det er lagt ned mye arbeid i å få på plass kronologien av Albertine-syklusen, og å plassere disse kronologisk i billedkatalogen, da det ikke er blitt gjort tidligere (iallefall ikke så omfattende).

Notehenvisninger og bibliografi er i "Chicago-stil" i henhold til 15. utgave av *The Chicago Manual of Style*, publisert i 2003. Jeg vil også gjøre oppmerksom på at jeg har brukt en sen utgave av Albertine-boken og Krohgs artikler i *Kampen for tilværelsen*, og at de er noe modernisert rent språklig, men ikke innholdsmessig.

1.2. Forskningshistorie

Det er skrevet en god del om Christian Krohg, og han blir gjerne fremstilt som tendenskunstner og sosialrealist med utgangspunkt i Émile Zolas (1840 – 1902) naturalistiske program. Av Krohg-biografier har man Pola Gauguins (1883 – 1961) fra 1932 og Oscar Thues (1928 – 1994) monografi fra 1997. Etter Lorentz Dietrichson (1834 – 1917) og Andreas Aubert (1851 – 1913), som omtalte en del av Krohgs bilder, har man Jens Thiis' (1870 – 1942) gjennomgang av Krohgs kunst i *Norske Malere og Billedhuggere* (1904). Her kommer han frem til at Albertine-maleriet er naturalistisk og innlemmer de fleste av 80- generasjonen som naturalister. Oscar Thue kaller maleriet konsekvent *sosial tendenskunst* i

den store Christian Krohg-monografien fra 1997. Thue skriver dog i sin magisteravhandling *Christian Krohgs sosiale tendenskunst* fra 1955 at da de norske kunstnerne kom hjem fra utdannelseinstitusjoner i Europa (hovedsaklig akademiene i München, Berlin og Karlsruhe før de reiste til Frankrike), var alle overbeviste naturalister. Han henviser her til Frits Thaulows bok *I kamp og fest* fra 1908 om at ”Naturalismen var en Religion og vi dens fanatiske Bekjendere”.⁸

I forbindelse med utviklingen av Albertine-syklusen har jeg gått gjennom det jeg kunne finne av relevant litteratur, utstillingskataloger, utstillingsanmeldelser og andre relevante artikler som kunne gi en pekepinn på når kunstverkene var fra, i tillegg til en grundig gjennomgang av ledetråder som måtte ligge i bildene. Thues magisteravhandling, samt hans artikler ”Albertine i politilægens venteværelse” (i *Kunst og kultur*, 1957) og ”Albertine og Madeleine” (i *Kunst og kultur*, 1958), Leif Einar Plahters ”Albertine i politilægens venteværelse – en røntgenundersøkelse” (i *Kunst og kultur*, 1978) og Arne Brennass artikler ”Fra ’Albertine’ til ’Politilægens venteværelse’. Et forsøk på å rekonstruere motivets utvikling” (i *Kunst og kultur*, 1979) og ”Albertine igjen” (i *Kunst og kultur*, 1980) har vært særlig relevante, ved siden av Thues monografi fra 1997. Det må bemerkes at en 100% sikker datering har vært umulig ved enkelte av verkene utfra de data jeg har klart å innhente, og videre er billedkatalogen ikke helt komplett.

Autentisitet er som sagt et bredt felt, og det gjelder å finne relevant faglitteratur i forhold til oppgaven. Man finner relevant litteratur som kan appliseres på problemstillingen innen musikkvitenskap, teatervitenskap, filosofi, medievitenskap, samfunnsvitenskap såvel som innen kunsthistorie. Et viktig skille finner man i den litteraturen som anvender begrepet i forhold til opphav, ”det opprinnelige” og i forhold til om for eksempel et kunstverk ikke er forfalsket av en annen kunstner. I denne sammenhengen derimot, brukes litteratur som går på at autentisitet er knyttet til at noe er ekte eller sant i motsetning til når noe er iscenesatt.

Teatervitenskap er særlig aktuelt i forhold til iscenesettelse og kroppsholdning. Teateret er noe Émile Zola hadde tett tilknytning til, og hans naturalisme-program dekker både teater, litteratur og billedkunst. Jens Thiis skriver at mye av Krohgs kunst er som å være på teater. Det er noe teatralt over det. Derfor er det nærliggende også å applisere teorier fra teatervitenskapen. Forholdet kunstverk/betrakter vil bli belyst ved teorier av Michael Fried, Richard Sennett, Marcel Mauss og Anne-Britt Gran.

⁸ Frits Thaulow, *I kamp og fest* (Kristiania; København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1908), 146.

I forbindelse med naturalismebegrepet vil det bli trukket inn en del relevant litteratur fra litteraturhistorien, ettersom Krohg var av den oppfatning av at alle kunstformer samlet skulle utgjøre tidens bilde, enten det var litteratur, malerkunst eller andre kunstformer. Krohg var i den posisjonen i 1887 at han både virket som forfatter og billedkunstner, og det skal sies at naturalismen i hovedsak var et litterært fenomen i Norge. Foruten den norske naturalismedebatten som foregikk på 1880-tallet, er det naturlig å trekke inn teorier fra Émile Zola og Georg Brandes, ettersom dette er viktige brikker ikke bare i forhold til debatten generelt, men også spesielt i forhold til Krohg og Jægers oppfattelse av begrepet.

Jeg vil også foreta en kort gjennomgang av noen sentrale teorier omkring historiemaleriet av Leon Battista Alberti, Charles Le Brun og Joshua Reynolds for å se *Albertine i politilegens venteværelse* i en større kontekstuell sammenheng.

Kapittel 2: Materiale

2.0. Albertine

I 1883 var det full debatt om den offentlige prostitusjon i Kristiania. Våren dette året hadde Krohg vært i Paris på besøk hos sin tidligere romkamerat fra Hungerthurm-tiden, Max Klinger. Klinger holdt for øyeblikket på med raderingssyklusen *Ein Leben*, som kom ut i 1884 og var tilegnet Georg Brandes. Den tar opp de prostituertes liv og skjebne, noe som åpenbart må ha inspirert Krohg ved hans arbeide med *Albertine*. Selve utgangspunktet for historien om *Albertine* fikk Krohg av en av sine modeller. Ifølge Krohgs forsvarstale i Høyesterett tyder det på at boken ikke først og fremst var et angrep på den offentlige prostitusjon, men at han ble så grepet av den urett som var begått av en offentlig politiembedsmann som misbrukte sin stilling og en ung, fattig sypikes skjebne.

Boken *Albertine* ble påbegynt i Belgia 1885 og utkom 20. desember 1886.⁹ At den ble beslaglagt allerede neste dag, hadde, i tillegg til de sterke scenene og det ømfintlige temaet (den offentlige prostitusjon) i boken, også med det å gjøre at man fant en altfor stor likhet mellom politifullmektig Winther og Ove Mossin som i november 1884 var blitt utnevnt til sjef i Kristiania "opdagelsespoliti". Beslagleggelsen skapte store reaksjoner og startet en strid som varte til langt ut i januar 1887. For det radikale borgerskap, kunstnere og studenter dreide

⁹ Oscar Thue, *Christian Krohg*, red. av Knut Berg (Oslo: Aschehoug, 1997), 156.

sakens kjerne seg om trykkefrihet og åndsfrihet, mens for arbeiderklassen dreide det seg om at den offentlige prostitusjon ennå ikke var blitt avskaffet. Boken er preget av determinismens oppfatning av arv og miljø. Den handler om en ung og fattig sypike som bor sammen med sin mor og alvorlig syke bror i Kristiania. Albertines søster Oline var tidligere prostituert, men er nå gift med en velstående, eldre mann. Albertine så ved en anledning Oline gå inn døra til det offentlige prostitusjonsbygget, og tenker stadig på det smilet Oline hadde gitt henne. Med drahjelp fra venninen Jossa, får Albertine etterhvert smaken på utelivet og forelsker seg i en fin herre ved navn Helgesen, men han får hun desverre ikke. I stedet blir hun innkalt til politifullmektig Winther som inviterer henne hjem til seg, serverer henne noe som gjør at hun sovner, og våkner først i det Winther voldtar henne. Han sørger så for at Albertine blir innkalt til politilegens kontroll. Disse hendelsene, sammen med brorens død, bringer henne ut på skråplanet. Akkurat som sin søster var hun blitt en gatetøs. Avslutningen av boken var kanskje mest sjokkerende: Albertine, som i utgangspunktet var sjenert og bluferdig, ender opp i Vika hvor hun roper ”*Kom inn til meg da, gutter!*” ropte hun med høy stemme. *En etter en – alle sammen! Dere skal få gratis! Kom -----!*”¹⁰

Albertine i politilegens venteværelse viser tilsynelatende bare en liten del av boka. Selve øyeblikket som bildet fremstiller, er viet meget liten plass i boken, og utgjør slett ikke bokens klimaks. Det er kort og kontant beskrevet i boken, og det at alle de ”sminkede, frekke Vika-tøsene” stirret på Albertine er særlig fremhevet. Bildet, derimot, kan man påstå sier langt flere ting på en gang; øyeblikket da Albertine er midt i mellom de ”to verdenene” – bluferdig sykpике på den ene side, og brautende prostituert på den andre. Det viser også politikonstabelen som var en viktig katalysator for Albertines undergang, og akkurat dette var vel så viktig for Krohg som prostitusjonssaken. Videre får Krohg også her en mulighet til å vise den bluferdige Albertine i kontrast til de hardbarkedede prostituerte – muligens også en pekepinn på hva som venter for Albertine. Det var de prostituerte i maleriet som vakte sterkeste reaksjoner i samtiden, og dette var naturligvis et pluss for Krohg, da det ble betydelig oppmerksomhet rundt prostitusjonsdebatten (riktignok skapte det også ubehagelige konsekvenser, men det var hovedsaklig på grunn av boken og forbudet av den). Jeg vil foreta en gjennomgang av Høyesterettstalen til Krohg fra 1887 senere i oppgaven, for å tydeliggjøre noen av Krohgs intensjoner med boken og øyeblikket som bildet skildrer.

Man finner likheter mellom sypikemotivene til Krohg, hvor det første i syklusen dateres fra 1879 eller 1880, og Albertine-fortellingen. Det kan være tilfeldigheter eller om

¹⁰ Christian Krohg, *Albertine* (Bergen: Vigmostad & Bjørke AS, 2004a) [1886], 125.

ikke annet, kun et bevis på at Krohg var opptatt av det motivet og temaet allerede på 1870-tallet og brakte det videre inn i Albertine-fortellingen. På begynnelsen av 80-tallet var Krohgs kunst fremdeles relativt lavmælt og lite aggressiv. Først ved *Albertine i politilegens venteværelse* tar Krohg opp et ”krasst tendensiøst motiv, som både var sosialt og politisk kontroversielt”.¹¹ Dette er samtidig som Krohg blir sterkere knyttet til Hans Jæger og Kristiania-bohémen. Da Jægers bok *Fra Kristiania-Bohémen* ble beslaglagt i desember 1885, ble Krohg meget rasende, noe som også kom til uttrykk i Krohgs foredrag i 1886, og ”bidro vesentlig til det krassere uttrykk hans kunst nu fikk”.¹² Det skjerpet Krohgs tendens i både det han skrev og i det han malte.

I *Dagbladet* 24. januar 1885 står det at Krohg for tiden arbeider med ”en Genre i stor Stil” med motiv fra livets nattside, og videre at ”Kunstneren har gjort en mængde Studier efter levende Modeller og er nu saa langt fremme hermed at han kan tage fat paa selve den store Kompositionen.”¹³ På utstillingen i Fritzners Pavillon i mars 1885 stilte Krohg ut *Pensieroza* [ill. 8], *Et forhør* [ill. 14] og *Et møte* [ill. 23], som alle var malt etter den samme modell. Det er fremdeles noe usikkerhet rundt den kronologiske rekkefølgen av de ulike maleriene og tegningene som berører historien om Albertine, noe som vanskeliggjør arbeidet med å få en helt klar utvikling av motivet i forhold til Krohgs iscenesettelse. Arne Brenna bemerker at Krohg hadde en forakt for korrekt kronologi og at visse årstall kan ha vært påført av Krohg i ettertid med unøyaktighet.¹⁴ Den som kanskje hadde størst kjennskap til Krohgs kunstneriske kronologi var Oscar Thue. Thues bidrag til å forstå Krohgs kunst har vært enormt. Før hans magisteravhandling fra 1955 hadde de fleste som skrev om Krohg betonet det impresjonistiske elementet i hans kunst, og hevdet at hvert bilde ble til i, og bestemt av, øyeblikkets inspirasjon og stemning. I visse tilfeller stemmer dette, men slett ikke når man kommer til Krohgs ferdig utformede sosiale bilder (som han også bemerker selv i sitt foredrag i 1886, da han viser frem det uferdige Albertine-maleriet og sier han bare kan stå på bjerget og se inn i det forgjettede land – til Frankrike og impresjonistene; de virkelig radikale¹⁵). De er et resultatet av en lang og alvorlig kamp med formen, som vi ser i Albertine-syklusen, ikke

¹¹ Knut Berg og Oscar Thue, ”Sosial tendens-kunst”, i *1880-årene i nordisk maleri*, red. av Knut Berg (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1985), 27.

¹² Berg og Thue, ”Sosial tendens-kunst”, 27.

¹³ Thue, *Christian Krohg*, 146.

¹⁴ Arne Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’: Et forsøk på å rekonstruere motivets utvikling”, i *Kunst og kultur*, årgang 62, hefte 2 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1979), 66.

¹⁵ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 35.

et utsnitt av naturen, men heller diktete situasjoner som blir formet etter beste evne til de får et mest mulig overbevisende virkelighetspreg.

Da Thue døde i 1994, etterlot han seg et manuskript til en monografi om Krohg som var basert på 40 års arbeid. Monografien ble så satt sammen og fullført av Knut Berg, og utgitt i 1997. Her er det tatt hensyn til ulik forskning rundt Krohgs kunst opp til da. I forbindelse med Albertine-syklusen trekkes stadig frem Arne Brennass artikkel fra 1979, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”. Et forsøk på å rekonstruere motivets utvikling”, hvor Brenna gjør et forsøk på å rekonstruere Albertine-motivets utvikling i et nytt lys i forhold til forskningen på det daværende tidspunkt.¹⁶ To år før Brennass artikkel, i 1977, hadde Leif Einar Plahter foretatt en røntgenundersøkelse av det store Albertine-maleriet, hvor det ble avdekket at Krohg gjorde viktige endringer helt frem til verket ble signert den 22. februar 1887. Dette er helt i tråd med Krohgs eget utsagn i ettertid om at han slett ikke var fornøyd med maleriet, og at det formale problemet fortsatte å oppta ham så sent som i 1917. Et annet viktig funn har man ved røntgenundersøkelsen Plahter gjorde av maleriet *Et forhør*, som viser Albertine og hennes mor. Under malinglaget av moren finner man nemlig antydninger av det Arne Brenna mener kan være en prostituert. Dermed kan utviklingen av motivet kan ha artet seg på en annen måte enn man trodde til da.

Selv om det er en rekke feil i Brennass artikkel i *Kunst og kultur* i 1979, er det likevel flere gode poeng og en interessant artikkel, ettersom den rykker litt opp i den tradisjonelle forståelsen av hvordan Krohg kan ha gått frem i Albertine-bildene.¹⁷ Hovedforskjellen mellom Oscar Thue og Arne Brenna var at Thue mente at Krohg hadde en figurrik komposisjon i tankene helt fra første stund, med Albertine som en bifigur dypt inne i bildet, mens Brenna mener det kan ha utviklet seg fra et urmotiv med få figurer ”hvor alt konsentreres om tittelfiguren og omgivelsene bare antydes, til den figurrike skildringen av miljøet, der Albertine spiller en beskjeden rolle i de prostituertes parade.”¹⁸ Oscar Thues hypotese hadde en forankring i et overmalt fotografi på 14 x 22 cm av *Albertine i politilegens venteværelse* [ill. 9] som han mente var det første utkastet til det store Albertine-maleriet. Han antar det er fra 1884, og sannsynligvis er dette riktig. Thue mente videre at *Albertine* (1884) [ill. 10] var en detaljstudie som tok utgangspunkt i fotografiet, mens Brenna fremmet et forslag om at det ikke nødvendigvis var et utsnitt av en større komposisjon (nemlig

¹⁶ Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”, 65-80.

¹⁷ Arne Brenna innrømmet at han hadde oversett endel viktige detaljer i det neste nummeret av *Kunst og kultur*: Arne Brenna, ”Albertine igjen”, i *Kunst og kultur*, årgang 63, hefte 1 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980), 63.

¹⁸ Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”, 78.

fotografiet), men at det heller kunne sees på som et ferdig, selvstendig maleri som kanskje til og med ble til før fotografiet ble tatt.¹⁹ Brenna argumenterte med at Krohg i vesentlig grad kun hadde gjort mindre malerier, sjelden med mer enn 3-4 personer (et unntak er *Legen hentes* fra 1880), oftest tett opptil personene – og at det var nærliggende å tro at han også nå ville gjøre det samme her. Følgelig kunne det være slik at motivet utviklet seg fra en enkel komposisjon til en sammensatt gruppesammenstilling.²⁰ Men her kan man snu det Brenna sier på hodet og si at det faktisk at Krohg ikke var vant til å male store, komplekse gruppeportretter, kan være en av hovedgrunnene til at Krohg tok i bruk fotografi, som en prøveoppstilling av den sammensatte komposisjonen som hjelp til det store Albertine-maleriet.

Den fotograferte og utvidede komposisjonsstudie har alltid vært betraktet som et forarbeid til det store maleri, og sannsynligvis er dette riktig. Men sikkert er det ikke. Den kan være gjort som forelegg for tegningen som skulle illustrere fortellingen (s. 75), uten tanke på maleriet. I alle tilfeller styrker utvidelsen av komposisjonsstudien fra 6 til 9 figurer hypotesen om at motivet utvikler seg fra en ganske liten til en meget stor versjon.²¹

Man kan spørre seg om Krohg ville tatt seg bryet med å samle sammen 5 modeller for et fotografi som i såfall kun blir å anse som et hjelpemiddel til en illustrasjon til Albertine-boken – en illustrasjon som ikke engang ble benyttet. Videre kan man også lure på hvorfor Krohg malte direkte på fotografiet om det skulle vært brukt til denne svartkritt-illustrasjonstegningen. Den aktuelle tegningen [ill. 16] ser ut til å være en mellomting mellom slik fotografiet var før, og slik det var etter det ble utvidet. Man er tettere opptil personene enn i det store maleriet, døra går helt opp til toppen av tegningen (som i det opprinnelige fotografiet), men det er langt bredere og har med de ekstra personene som Krohg malte på det utvidede fotografiet. Thue antar som sagt at fotografiet er det første utkastet til det store Albertine-maleriet, og at det er det første konkrete bevis på at Krohg anvendte fotografi som hjelpemiddel for sin kunst. Han antar at det er fra 1884 og at Krohg var 32 år gammel da fotografiet ble tatt. Det er forøvrig helt umulig å si om Krohg er 28 eller 40 år på fotografiet, om man sammeliker med andre fotografier og portretter av Krohg. Det tyngste beviset for at fotografiet er fra 1884 eller senest 1885, er at Krohg visstnok jobbet tidvis i et klasseværelse i en nedlagt skole, Hausmannsgate 21 i perioden 1884-1885.²² På høsten 1885 flyttet han sitt atelier over til et lokale ved Ankertorvet, og ”de panelte veggene tyder på at bildet ble tatt i

¹⁹ Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”, 73-74.

²⁰ Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”, 72.

²¹ Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”, 73.

²² Thue, *Christian Krohg*, 120.

Hausmannsgate 21”.²³ Studerer man fotografiet og *Albertine* mer nøye, vil man faktisk se at profilen på de to damene i maleriet stemmer meget godt overens, selv om de, som Brenna bemerker, ikke er helt i samme forholdsmessige oppstilling seg i mellom. Om det skulle vært et helt nøyaktig utsnitt av fotografiet, ville nemlig ikke de to prostituerte vært med. At de likevel ble inkludert i *Albertine* kan ha vært av den enkle grunn at maleriet er i høydeformat, og at noe av poenget til Krohg var å understreke den skammen Albertine følte i det de andre stirret på henne (noe som også fremkommer av ill. 13 i billedkatalogen, som er Brennans egen illustrasjon).

Brenna har likevel flere gyldige poeng, som at tittelen på det store Albertine-maleriet kan ha vært misvisende, samt en interessant observasjon i forbindelse med røntgenundersøkelsen av *Et forhør*. Hans påstand om at motivet han ha utviklet seg fra en enkel komposisjon til en sammensatt gruppesammenstilling trenger derfor ikke å avfeies helt. Det var Andreas Aubert som i *Dagbladet* 22. mars 1887 døyte det store maleriet *Fra Politilegens Venteværelse*. Brenna påpeker at ettersom Krohg konsekvent kalte det ”Albertine”, samt at Albertine-figuren har så liten plass i det store maleriet, kan utgangspunktet for motivet bare ha vært å fremstille et ulykkelig offer (i konfrontasjon med én prostituert), slik som Brenna illustrerer i *Et møte 1* [ill. 13], og ikke venteværelsets miljø.²⁴ *Et møte 1* er basert på røntgenbildene av *Et forhør*. Brenna mener her at man skjult under malinglagene hvor moren befinner seg i *Et forhør*, kan finne en prostituert, akkurat som i maleriet fra 1885, *Et møte*. Men det er, som Thue påpeker, helt umulig å si.²⁵ Likevel må jeg gjøre oppmerksom på at nesten uten unntak har alle de prostituerte i Albertine-syklusen et hodeplagg tilnærmet det man finner i undermalingen i *Et forhør* (unntatt Jossa og jenta øverst til høyre i det store *Albertine i politilegens venteværelse*), noe som kan styrke en påstand om at dette også var en prostituert. De som var kledd i slike fine klær, som man tydeligst ser i det store Albertine-maleriet, var enten borgerlige eller prostituerte. Likevel tok man sjelden feil av borgerlige og prostituerte i Kristiania på 1880-tallet; det gikk både på holdning, oppførsel og hvor i byen de befant seg. Prostituerte hadde f.eks. ikke lov til å oppholde seg på Karl Johansgate, men måtte holde seg til visse deler av byen, som nede i Vika.

Man kan altså se en utvikling av Albertine-motivene fra et fokus på hovedpersonen i fortellingen, altså Albertine, til at hun gradvis forskyves ut av både komposisjonens og handlingens fokus i det Krohg fokuserer stadig mer på det formale. Steg for steg kan man se

²³ Thue, *Christian Krohg*, note 184, 314.

²⁴ Brenna, ”Fra ’Albertine’ til ’Politilegens venteværelse’”, 70.

²⁵ Thue, *Christian Krohg*, note 182, 314.

at han dreier Albertine gradvis bort fra betrakter i et forsøk på å skape ”tilfeldighet”, slik man gjerne fant i fransk impresjonisme på denne tiden og ikke minst i snapshot-fotografier. Et annet hovedtrekk er at det blir mer og mer rom, hvor man får se stadig mer av politilegens venteværelse, og Albertine trekkes lenger inn i flaten. Det er likevel farlig å generalisere Krohg, ettersom han er så inkonsekvent og udogmatisk. Det kommer for eksempel frem av røntgenbildene, at han skjøt 17 cm på Albertine-figuren i det store maleriet, slik at hun igjen trekkes noe nærmere; uten at det nødvendigvis hjalp nevneverdig ettersom nye figurer nå utkonkurrerte henne.

Fordi Krohg alltid var så udogmatisk i teknisk henseende, er det ikke ufarlig å gi for kategoriske kriterier for den stilistiske utviklingen i Krohgs 1870 og tidlige 80 års produksjon, en kan lett komme til å generalisere for sterkt. Enda langt farligere ville det være å forsøke å finne fram til en fast utviklingsgang for hans produksjon etter denne tid.²⁶

Ettersom han heller ikke var fornøyd med den endelige komposisjonen, kan det også skape problemer ved kronologien til maleriene, ettersom det godt kan være at han vekslet frem og tilbake og prøvde ulike metoder, uten at han riktig klarte å bestemme seg med hensyn til hodestilling, vinkler, rom, og så videre. I et brev fra Christian Krohg til Jens Thiis, datert 13. april 1899, kommer det frem at han nødig ville ha det store Albertine-maleriet innkjøpt til Nasjonalgalleriet, ”da jeg selv i høieste Grad er misfornøiet med det, spesielt med Hovedfiguren. Endvidere finder jeg Compositionen mislykket som saadan”.²⁷

Som en regissør på et teater planla Krohg sitt arbeid. Han ville ha frem innholdet i verket best mulig. En del av prosessen var å omplassere handlingselementene, prøve ut ulike stillinger, nivåer, grupperinger og regissere deres uttrykk til han fant den beste komposisjonsformen som ga innholdet best effekt. Jens Thiis mente at mye av Krohgs kunst var som å være på teater. Han mente *Albertine i politilegens venteværelse* var Krohgs hovedverk, og at han her nettopp unngikk å være litterær fordi den også utkom som en bok, og dermed slapp han å utløse det novellistiske i emnet:

Påfallende er det, hvor let den litterære tendens tar overhånd i Krohgs kunst, så snart han inlader sig på større komposisjoner. Derimod går som regel hans malerkunst klar af alle skjær i billeder, som har karakter av ”udsnit”. Albertine-billedet var imidlertid en undtagelse fra regelen, fordi hangen til det novellistiske overfor dette emne allerede var utløst gjennom bogen. Billedet er helt og kraftig malerisk, uden at det netop er fremragende som komposition.²⁸

²⁶ Oscar Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, Magisteravhandling i kunsthistorie (Universitetet i Oslo, 1955), 63.

²⁷ Brev fra Chr. Krohg til J. Thiis, datert 13. april 1899, Nasjonalmuseets arkivsamlinger.

²⁸ Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere: En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst* (Bergen: John Griegs Forlag, 1904), 254.

Thiis mente at nettopp fordi Krohg hadde gitt ut boka som forklarte hele situasjonen, trengte ikke maleriet å være så narrativt, til fordel for det rent maleriske/komposisjonelle/formale.

Pola Gauguins hypotese var at Krohg malte studiene i ”psykologisk rekkefølge” hvor han fulgte Albertines utvikling trinn for trinn mot katastrofen. Isåfall vil de tre portrettene som befinner seg i Rasmus Meyers Samlinger i Bergen være de første portrettene av Albertine: *Jente med skaut* [ill. 6], *Dame ved flygelet* [ill. 7] og *Pensieroza* [ill. 8].²⁹ I alle disse maleriene er den samme modellen benyttet, sannsynligvis Sørine Syversen, som også var modellen til andre Albertine-malerier, inkludert det store Albertine-maleriet. Det ville naturligvis også være nyttig for Krohg å bli kjent med modellen, og ikke gå løs på det store maleriet med en ny modell med det samme. I Thues magisteravhandling står det at de ulike maleriene i Albertine-syklusen ”kan sees som psykologiske forstudier til billedet, dog først og fremst til boken Albertine.”³⁰ Thue skiller mellom forarbeider/komposisjonsutkast til *Albertine i politilegens venteværelse* og selvstendige komposisjoner som *En formaning*, *Pensieroza* og *Dame ved flygelet*. Thue ser likheter mellom Albertine og *Sypike* (1881) og især *Trett* (1885), hvor Krohg har anvendt modellen til Albertine. Men i fortellingen *Albertine*, som Thue ser på som utgangspunktet for Albertine-syklusen, er hun ikke skildret sovende, men bøyd over arbeidet. Dette må ikke være noen motsetning, ettersom maleriet og boken kan utfylle hverandre. I boken er for eksempel Albertine skildret med pannelugg, mens i samtlige malerier er hun fremstilt med midtskill. Likevel er det også sannsynlig at *Sypike* (1881) var inspirert av Alexander Kiellands karakter Marianne i *Garman og Worse*, og særlig den kiellandske kontrasten mellom den overdådige selvskapskjolen hun har arbeidet med, og sypiken og hennes fattigslige omgivelser. *Daggry* (1880) og *Sypike* (1879) har en annen stemning, og ikke minst er modellen i *Sypike* (1879) for gammel og modellen i *Daggry* for ung i forhold til Albertine. Thue mener at den nye, større versjonen av *Sypike* (1881) var mer overbevisende og realistisk i forhold til *Sypike* (1879) og *Daggry*: ”Krohg hadde dratt nytte av de erfaringer han vant under arbeidet med *Daggry*, og ’iscenesettelsen’ fikk et mer troverdig realistisk virkelighetspreg”.³¹ Så også disse sypikemotivene var en del av utviklingen av motivet, selv om Krohg ikke nødvendigvis hadde Albertine i tankene da de ble til. En

²⁹ Om dette stemmer, har Brenna et poeng når han sier at utgangspunktet til *Albertine i politilegens venteværelse* var å få frem Albertines bluferdighet, med fokus på Albertine-karakteren. Riktignok var det i forbindelse med den store komposisjonen som Brenna åpenbart hadde i tankene. De tre nevnte bildene regnes som selvstendige komposisjoner som ikke har noen direkte sammenheng med motivutviklingen i *Albertine i politilegens venteværelse*.

³⁰ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 72.

³¹ Thue, *Christian Krohg*, 61.

vesentlig forskjell fra de tre sypike-motivene fra rundt 1880, altså *Sypike* (1879), *Daggry* (1880) og *Sypike* (1881), i forhold til *Trett* (1885) er interiøret, som først i *Trett* ser virkelig fattigslig ut. I dette maleriet er modellen Krohg brukte i *Albertine* også benyttet, så tankene går nærmest automatisk til historien om *Albertine*. Thue nevner også et til da forsvunnet maleri av *Madeleine* som var utstilt på den nordiske utstillingen i København fra 2. juli 1883, som han mener ga en innholdsmessig tilknytning bakover til *Sypike* (1881) og fremover til *Albertine*-bildene.³²

Thue hevdet at Krohg hadde det litterære helt klart for seg helt fra begynnelsen når det kommer til tendensmaleriene sine:

Krohg søker i sine tendensbilleder å finne en form som gir dekkende uttrykk for situasjoner han kun har sett og opplevet i sin fantasi. Disse mer eller mindre dramatiske situasjoner gir igjen uttrykk for en litterær idé.³³

Albertine er delvis skapt ut av fantasien. Krohg hadde aldri selv sett denne hendelsen i virkeligheten, men han ønsket å få det til å fremstå mest mulig troverdig. Ved å ta i bruk foto kan han muligens ha forsøkt å bevare noe av det umiddelbare, snapshot-aktige han var tilhenger av. Det gir en effekt av at det fremstår som mer realistisk og dermed i sterkere grad vakte følelser hos publikum, som om de får et faktisk innblikk i en ekte hendelse.

Selvsagt styrer romanen *Albertine* hvordan vi ser og tolker *Albertine*-billedserien. Likevel, de som ikke kjente romanen skjønte nok likevel hva dette dreide seg om kun utifra det rent visuelle i det store maleriet. Det er muligens ikke like tydelig for publikum i dag, men folk i Kristiania på 1880-tallet gjenkjente nok klærne og kroppsholdningene med én gang (de kjente uansett til dette med politilegevisitt og hvem som måtte inn og sjekkes der, og det står tydelig ”Politilægen” på døra). Selve scenen fra boken:

Det duftet sterkt av moskus i det værelse han førte henne inn i, og det raslet i silke og stiveskjørter. Til ventre var en dør der det kom en ut med svær hatt og knappet sine handsker og så på henne og mønstret henne fra topp til tå og smilte kjent. Huff da! Og hun trakk seg tilbake for alle disse sminkede øyne og klemte seg inn til konstabelen. ”Kom nå!” sa konstabelen. De så på henne alle sammen og småsmilte.³⁴

Da Krohg holdt sitt foredrag *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* den 22. mars 1886, viste han frem det da uferdige maleriet *Albertine i politilegens venteværelse*:

Jeg har tatt med opp et påbegynt bilde av meg selv, som jeg vil benytte som eksempel. Jeg holder også nemlig på med en bok, og i denne kunne jeg til sist ikke komme lenger – jeg kunne ikke få det godt nok til, så godt som jeg forlangte, fordi det hadde grepet mitt øye enda frappantere enn jeg

³² Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 71.

³³ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 32-33.

³⁴ Krohg, *Albertine*, 120.

orket å skrive det, og så ga jeg meg til å male det, da dette jo også er min egentlige geskjeft forresten.³⁵

Plahters røntgensundersøkelse i 1977 avdekket en rekke interessante ting ved det store Albertine-maleriet. Under deler av motivet slik man kjenner det i dag befinner det seg nemlig en annen versjon som var relativt gjennomarbeidet og et tydeligvis avsluttet studium.³⁶ Om det var versjonen røntgenundersøkelsen avdekket som Krohg viste frem i sitt foredrag *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* i 1886, kan man bare spekulere i, men det er nærliggende å tro. Synsvinkelen ser man har skiftet fra døra til Albertine - kanskje etter at den frontalt vendte damen kom inn i bildet (hvor de tidligere var helt i sin egen verden) ettersom hun tok så mye oppmerksomhet. Vinkelen på Albertine var opprinnelig slik man kjenner den fra de fleste andre bildene av henne (også speilvendt), i halvprofil skrått forfra, som man ser i ill. 26. Her ser man tydelig ansiktsuttrykket og man lurte veldig på hvorfor Krohg forandret på dette, ettersom den tidligere versjonen virker langt mer vellykket. Den opprinnelige halvprofilen er veldig klassisk og muligens for idealisert og oppsatt for Krohg. I foredraget *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* kom han frem til at han slett ikke malte impresjonistisk eller særlig radikalt og henviste til maleriet *Albertine i politilegens venteværelse* slik det var på det daværende tidspunkt. Om Krohg så gikk inn og foretok noen knep han hadde fanget opp fra de franske impresjonistene i tiden etter foredraget ble holdt, er vanskelig å si.³⁷ I røntgenbildene kan man se en mer statisk versjon, og handligsmessig finner det sted noen sekunder tidligere i forhold til den endelige versjonen hvor Albertine er mer på vei til å gå inn døra til politilegen. Det er noe motstidende ved at samtidig som stadig flere karakterer kom med i bildet samt at Albertines ansikt ble vendt mer bort fra oss, ble synsvinkelen også forflyttet til henne (gulvstrekene går nå mot henne, som er et klassisk knep for at publikum lettere skal forstå hvor hovedpersonen befinner seg), samt at hun og konstabelen er rykket nærmere. Det kommer frem i Andreas Auberts artikkel i *Dagbladet* 22. mars 1887 at det fremdeles var mange som lurte på hvem av damene i maleriet som var Albertine. Plahter sier at ”denne av-idealiserings av situasjonen må, skulle jeg tro, ha sprunget ut av et ønske hos Krohg om å gi bildet et sterkere virkelighetspreg”.³⁸

Flere trekk ved det store Albertine-maleriet viser at Krohg er i kamp med seg selv. Om han skal velge det tradisjonelle; det klassiske akademiske han var opplært til, og den nye

³⁵ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 33.

³⁶ Leif Einar Plahter, ”Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse* - en røntgenundersøkelse”, i *Kunst og kultur*, årgang 61, hefte 2 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1978), 111.

³⁷ Det går særlig på grep som tilfeldig avskjæring, det spontane øyeblikksbildet og pastositet.

³⁸ Plahter, ”Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse* - en røntgenundersøkelse”, 124.

moderne kunsten fra Frankrike. Man kan faktisk dra en analogi til Krohgs personlige liv på dette området, ettersom han kommer fra en borgerlig bakgrunn, men trekkes mot bohémene.

Thue var inne på tanken om at Krohg etterhvert ble stadig mindre bevisst på tendensen og ble mer oppslukt i det rent maleriske. Stoffligheten i det store maleriet er meget bemerkelsesverdig. Det minner delvis om noe Manet eller Degas kunne gjort (særlig fargen på veggene minner om Degas, mens damen i sort helt fremst i bildet har noe Manet over seg). Sortfargens kraft lærte Krohg av Manet. Krohg var meget klar over det som rørte seg i Frankrike, særlig med tanke på impresjonismen og kunstnere som Cailbotte, Degas, Monet – samt Manet. Både Werenskiold, Krohg og kunsthistoriker Lorentz Dietrichson diskuterte dette med impresjonisme, og Krohg selv innrømmet at hverken han eller noen av de andre norske kunstnerne forsto hva helt hva det dreide seg om. I det store Albertine-maleriet finner man flere trekk man kjenner igjen fra impresjonismen. Det er tett på handlingen med figurer helt i front, det er ”overraskende avskjæring” (et utsnitt av virkeligheten), samt til dels en dekomponering av fargen.

Et viktig punkt ved fransk impresjonistisk maleri var dette med *plen-air*, altså at man skulle male ute i friluft – i motsetning til den akademiske tradisjon hvor man først gikk ut og gjorde studier av naturen, før man trakk tilbake til atelieret og jobbet videre ut fra skissene. Likevel vet man at mange impresjonister også malte inne i atelieret. Skissen fikk en helt ny rolle ved impresjonismen og blir verdsatt som et selvstendig kunstverk. Hvordan man påførte malingen skulle tidligere skjules; såkalt sjiktteknikk der man malte tynne, gjennomsiktige lag oppå hverandre så måten man malte på ble skjult. Nå skulle man tydeliggjøre måten å male på. Man kunne se hvert malerstrøk. Man kan skape to strukturer, både motivet/objektet og det som løsriver seg fra gjenstandsbeskrivelsen; nettopp selve pastositeten, strøkene og teksturen. Man oppdaget også for eksempel at på avstand blander to rene farger som er ved siden av hverandre på lerretet, seg på betrakterens netthinne – noe som ved pointillismen ble dratt til det ekstreme. Selv om Krohg også malte *alla prima* (lerret med grundering der man maler alt på én gang), er *Albertine i politilegens venteværelse* malt over nærmere to år. Serier av malerier var også vanlig i impresjonismen. Det finner man både i Krohgs Skagenbilder og i Albertine-syklusen. Det kunne være for å få kunstnerisk variasjon av det samme motivet, men også av økonomiske grunner. I tilfellet med Albertine-syklusen, var nok hovedgrunnen først og fremst at Krohg ville bli bedre kjent med karakteren Albertine, såvel som modellen, og malte henne derfor i ulike settinger.

Man kan oppsummere og si at det er tre hovedpunkter som bidrar til at Albertine blir en bifigur: 1) det at ikke alle lenger ser på henne, og 2) at hun er plassert lenger inn i bildet og til siden, og 3) at andre figurer, særlig den blekfete damen som ser på oss blir mer dominerende; som Aubert kalte de to i forgrunnen: ”den mest modbydelig bestialiserte Kvindelighed”.³⁹ Stadig flere figurer kom med i komposisjonen og disse bidro ytterligere til å ta fokus bort fra Albertine. Det kan virke som at Krohg på et tidspunkt ble mer opptatt i klærne, stoffligheten og det rent maleriske, fremfor det forkynnende, litterære og innholdsmessige. Nettopp dette var en kamp for Krohg, å finne den perfekte balanse mellom det litterære og det formale. Selv i fotografiet, som antageligvis ble tatt i 1884, trekkes hun gradvis lenger unna i form av overmaling og utvidelser. Opprinnelig var det 5 modeller i tillegg til Krohg med i fotografiet. Så la Krohg fotografiet på en papp-plate, utvidet vegger og tak, samt la til to prostituerte på hver hver ytterkant av denne nye komposisjonen.

Det kommer klart frem i både verkene såvel som fra foredraget til Krohg, at han ville oppdra, opplyse og gjøre samfunnet bedre. Selv i hans neste store verk er det overdrevet for at folk flest skulle forstå hva det dreide seg om, en tendens man ofte også finner hos Krohgs gamle læremester fra Karlsruhe og Berlin; Karl Gussow. Albertine fortsatte å oppta Krohg også etter 1880-årene, og så sent som i 1917 finnes det varianter av *Albertine i politilægens venteværelse*, men da har det sosiale innholdet blitt helt overskygget av det formale og rent maleriske. Prositusjonssaken var på dette tidspunkt forlengt foreldet.

2.1. Fotografiet

Krohg fikk interesse for fotografi under studietiden i Karlsruhe, hvor han var omgangsvenn av Petsch som var en dyktig fotograf. Men om det var Krohg selv som tok Albertine-fotografiet eller fikk noen andre til å ta det, er ukjent. Det var prostituerte fra byens fattigkvarter som sto modeller. Krohg har arrangert en prøveoppstilling som så ble fotografert. Man antar altså at fotografiet av *Albertine i politilægens venteværelse* var det første utkastet til det store gruppemaleriet, og dermed det første steget i iscenesettingen av det store maleriet. Med andre ord hadde Krohg den store komposisjonen, den iscenesatte gruppesammenstillingen, tydeligvis klart for seg helt fra begynnelsen. Kanskje var bilder av Frans Hals (ca. 1580 - 1666), Jan Steen (ca. 1626 – 1679) og andre nederlandske mestere som han nylig hadde sett,

³⁹ Andreas Aubert, ”I Anledning af Christian Krohgs store komposition: Fra Politilægens Venteværelse”, i *Dagbladet*, 22. mars 1887. Her påpeker Aubert også at han hadde ”hørt Folk spørge: hvem af disse er Albertine?”.

av betydning ved oppstillingen av fotografiet, og at det ved slike kompliserte komposisjoner, som var nytt for Krohg, var både fristende og praktisk å ty til fotografi som hjelpemiddel. Fotografiet erstatter her skissen, og selv om Krohg i utgangspunktet er negativ til fotografi som en kunst i seg selv, er han flittig til å bruke det som et hjelpemiddel, særlig utover 1890-tallet da han hadde dårlig råd og måtte fullføre verk så effektivt som mulig. Det var også selvsagt økonomisk besparende og lettvint fremfor å bruke levende modeller. Fotografiet gjenga virkeligheten nøyaktig slik den var, slik at det var noe Krohg kunne støtte seg på med visshet uten at det nødvendigvis gikk utover naturalismens prinsipper. Ettersom fotografiet ble oppfattet som helt objektivt, ville man kanskje tro det var et perfekt medium for naturalismen, hadde det ikke vært for at naturalistisk billedkunst i henhold til Zola søker kunstnerens temperament; å legge sin subjektive oppfatning av motivet i bildet.⁴⁰ Georg Nordensvan sa at ”Fotografien medtager kritiklöst och tanklöst allt utan att skilja på hufvudsak och bisak, konstnären däremot väljer, ser naturen genom sitt temperament”.⁴¹

Krohg var tydeligvis ikke fornøyd med slik fotografiet av *Albertine i politilegens venteværelse* opprinnelig var, ettersom han utvidet fotografiet både i lengde og høyde ved hjelp av noen papp-plater som han så malte over (også på selve fotografiet). Det kan selvsagt også ha vært at han ikke hadde fullstendig kontroll over kameraet, at det var vrient å operere og å se hvilket utsnitt en fikk. For Krohg er det lett å anta at et fotografi på sett og vis blir likeverdig med en studie etter naturen.

Kunsthistorieprofessor Lorentz Dietrichson kaller impresjonismen ”øjeblikksfotografiets barn”.⁴² Dietrichson mente impresjonismen var en ekstrem konsekvens av naturalismen, og mente at fotografiet gikk fra å være et ypperlig middel for kunstneren til å korrigere og presisere sin oppfattelse av naturen, til å bli en tyrann for tidens naturalisme. Dietrichson mente at han kunne finne igjen fotografiets svakheter i tidens maleri og at naturalismen ville vært noe helt annet uten fotografiet. Han vektla kravet om åndelig innhold og en idealiserende kunst. Fotografiet skilte ikke mellom det skjønne og det stygge, og ettersom fotografiet bare var mekanikk, ville absolutt alt det kameraets optiske linse var rettet

⁴⁰ Jamfør Émile Zola, ”Den eksperimentelle romanen”, i *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, overs. av Atle Kittang, red. av Eiliv Eide, et al. (Oslo: Universitetsforlaget, 2001) [1987], 286. Originaltittel: ”Le Roman expérimental” [1880]. Dette er et utdrag. Hele artikkelen kan leses i Émile Zola, *Le Roman expérimental: Nouvelle Édition*, red. av Eugène Fasquelle (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1913). Det må påpekes at det var den naturalistiske romanen Zola i første rekke henviste til, men at det kunne appliseres også på andre kunstformer.

⁴¹ Georg Nordensvan, *De bildande konsternas historia under 19:de århundradet* (Stockholm: Hugo Gebers Forlag, 1900), 298.

⁴² Lorentz Dietrichson, *Fra kunstens verden: Foredrag og studier* (Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1885), 194.

mot komme med, selv de minste tilfeldigheter som kunne forstyrre uttrykket.⁴³ Menneskets sanseapparat derimot, må gjøre et utvalg, og i erindringen, som Dietrichson kaller det ”inres fotografiska kamera,” forsvinner tilfeldige trekk som rynker og vorter, og maleren tilfører den portrettede en naturlig åndelighet.⁴⁴ Fotografiet, i motsetning til maleriet, klarer sjelden å fange essensen av den portrettede siden det høyeste sjelsuttrykk ikke blir uttrykt på et øyeblikk. Dietrichson mente maleriportrettet skulle karakterisere uten å bli karikatur, idealisere uten å forskjønne. Hippolyte Taine var inne på mange av de samme tankene. I *Kunstens Filosofi* fra 1873 sier Taine at den fullstendige nøyaktige etterlikning ikke er kunstens mål. Om den var det, ville kunstverk som var mest lik virkeligheten være de skjønneste kunstverk, og slik er det ikke, sier han. Fotografiet gjengir fullendt og uten feil alle linjer og skygger, men det blir feil, ifølge Taine. Fotografiet er ”[...] en nyttig hjelp for Malerkunsten og udføres ofte med Smag af dannede og forstandige folk; men ikke destomindre tænker dog Ingen paa at sammenligne Fotografiet med Maleriet”.⁴⁵

Krohg var som sagt i utgangspunktet negativ til fotografiet også, og det må presiseres at det kun er som en skisse og et hjelpemiddel Krohg her legitimerte bruken av fotografi. Krohg hadde tidligere også brukt andre optiske hjelpemidler. Ved *Garnbinderen* (1879) hadde han for eksempel brukt en treramme med et oppspent nett av snorer som hjelpemiddel.⁴⁶ Camera obscura var et annet hjelpemiddel som var blitt brukt av kunstnere og arkitekter helt siden renessansen og gjenga, i motsetning til fotografiet, motivet i farger. Arne Eggum skrev i sin bok *Munch og fotografi* fra 1987 at ”Såvel camera obscura som camera lucida var i flittig bruk nettopp av Munchs generasjon; de unge fremstormende naturalistene i tiden omkring 1880, enten det nå skjedde i kunstnernes atelier eller ute i naturen”.⁴⁷ Det var både tid og penger spart, og samtidig fikk en muligheten til å studere detaljer nærgående i ro og mak inne i atelieret. Mange kunstnere på denne tiden fjernet alle bevis på at de tydde til slike hjelpemidler. Ved for eksempel Edvard Munch, riktignok noe senere, er de bevarte fotobevisene (altså ved malerier som tok utgangspunkt i fotografi) noe som tydeliggjorde

⁴³ Courbets malerier ble faktisk kritisert for å være så stygge som fotografier, jamfør Mette Sandbye og Gitte Pedersen, red., *Dansk Fotografihistorie* (København: Gyldendal, 2004), 62.

⁴⁴ Lorentz Dietrichson, *Det Sköna Verld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda* (Stockholm: Oscar L. Lamms Förlag, 1870), 209.

⁴⁵ Hippolyte Taine, *Kunstens Filosofi: forelæsninger holdte i l'Ecole des Beaux-Arts*, 2. udg. (København: J.H.Schuboths boghandel, 1873), kap. III, 33.

⁴⁶ Thue, *Christian Krohg*, 48.

⁴⁷ Arne Eggum, *Munch og fotografi* (Oslo: Gyldendal, 1987), 14.

hvilken forskjell det var mellom fotografiet og deres maleri, og således fremmet maleriet.⁴⁸ Heller ikke Krohgs fotografi av Albertine gjør hovedmaleriet noe ”mindre verdt” rent kunstnerisk, ettersom det er mange ulikheter, og fotografiet fremstår på sett og vis på lik linje med en skisse i Albertine-syklusen. Ved å ty til slike hjelpemidler, enten det var camera obscura, camera lucida, en treramme med et oppspent nett av snorer, eller fotografi, kunne man nå konsentrere seg om ting der man tidligere kunne være fristet til å ty til tillærte stereotyper. Men mens camera lucida frigjorde kunstnere fra den brunlige ateliertonen og gjorde at man kunne konsentrere seg om lys og farge, førte maleri som tok utgangspunkt i fotografi ofte til et mer tørt og enstonet sluttresultat.⁴⁹

Den Franske skole rundt Bastien-Lepage brukte hele fotografier der modellen var avbildet ute i naturen. Ved naturalismen skulle det være usminket og man skulle male virkeligheten slik den var, hverken mer eller mindre, og da var selvsagt fotografi fristende å benytte. Det gjaldt å finne et motiv og å avskjære det slik at budskapet best mulig lot seg formidle. Fotografiet ble dermed likeverdig med en studie etter naturen. Krohgs venn Peder Severin Krøyer tok mange fotografier av familie og venner på Skagen som til dels fungerte som inspirasjon til hans naturalistisk-impresjonistiske malerier. Også Vilhelm Hammershøi, L. A. Ring og J. F. Willumsen tok det i bruk og eksperimenterte med ulike kvaliteter fotografiet kunne by på: nye vinkler, utsnitt av rom, motivvalg, tonalitet og lysspill, frysning av bevegelser og andre ting man ikke kunne se med det blotte øye. Særlig når det gjaldt kompliserte komposisjoner var fotografiet et kjærkomment hjelpemiddel.

Om man først skulle benytte seg av fotografi som hjelpemiddel til et naturalistisk verk, betydde det i forhold til Jægers strenge aktørkrav, at fotografiet måtte være en usminket reportasje fra virkeligheten, og ikke et iscenesatt fotografi av en gruppe modeller i et atelier (om ikke ”en iscenesatt gruppe modeller i et atelier” fremsto som selve motivet). Ettersom fotografiet ble likeverdig med naturen, kan det være fristende å spørre hvorfor Krohg ikke heller tok et bilde inne fra politilegen, i stedet for i sitt atelier. Svaret er nok mest av praktiske grunner. Det hele var litterært betinget ved fortellingen om Albertine, slik at modellene spilte ”roller” fra scenen i politilegens venteværelse. Krohg måtte stille opp modellene etter den, og om han ville fått tillatelse til å ta et bilde inne fra det virkelige venteværelset er heller tvilsomt. På den ene siden ville han muligens ha oppnådd større autentisitet om han gjorde

⁴⁸ Edvard Munchs *Gråtende pike* fra 1907 er basert på et fotografi med modellen Rosa Meissner, tatt av Munch det samme året på Hotel Rhône i Warnemünde.

⁴⁹ Eggum, *Munch og fotografi*, 17.

det, men det ville sannsynligvis gått på bekostning av det litterære og ikke minst tydeligheten av budskapet ovenfor ”den store hob”.

Fotografiet av Albertine regnes som et førsteutkast til den endelige versjonen av det store maleriet *Albertine i politilegens venteværelse*, og et viktig ledd i Krohgs streben etter autentisitet og ”naturalisme”. Det er med andre ord ved fotografiet iscenesettelsen begynner. Mediets egenart, som for eksempel relativt lang eksponeringstid, tilsa at man måtte stå helt i ro da bildet ble tatt. Hovedfremstillingen stemmer rent overfladisk mellom fotografiet og det store maleriet, men som jeg allerede har påpekt, er det store forandringer som har skjedd i mellomtiden. Den gangen var det ikke dagligdags å bli avfotografert, og selv i dag poserer man gjerne automatisk når man ser noen skal ta bilde av en. Krohg selv, som spiller politibetjenten i fotografiet, står noe oppstilt og ventende på at bildet skal bli tatt. Selve grunnstillingen til ”politibetjent Krohg” går igjen i flere av maleriene, med den ene armen ut i en gest som sier ”kom denne vei”, men ellers gjorde han såpass store forandringer at det kun er selve grunnstillingen, selve skjellettet som ble med videre.

Et blick og kroppsholdning kan si mye. Kvinnen i rosa kjole, som står rett foran døra på maleriversjonen, har hånda plassert på hofta, og gir uttrykk for en helt annen holdning enn damen i fotografiet. Damen i fotografiet virker mindre hånlig og mer som en ”vanlig dame” som blir overrasket over å se Albertine. I maleriet har hun hodet på skrå, den ene foten elegant foran den andre, en stor, ekstravagant kjole - og selv om man aldri får sett ansiktet i hverken fotografiet eller maleriet kan man kun utifra kroppsholdningen lese det meste. I hvilken grad Krohg instruerte modellene i fotografiet, og videre hvor mye vekt han la på å få frem selve handlingen, er vanskelig å si.

Delacroix var en av de første malerne som uttalte seg positivt om fotografiet. Han uttalte at han skulle ønske det var oppfunnet mye tidligere, så han hadde sluppet å tegne så mye kroki.⁵⁰ Noe av den samme tankegangen finner man hos Krohg. Fotografiet var kun som en skisse og et hjelpemiddel, og skulle ikke stilles ut for allmennheten som et ”kunstfotografi”. På mange måter er fotografiet av Albertine bare et hvilket som helst forarbeide for Krohg, men her vet han nøyaktig hvordan proposjonene og gruppesammenstillingen blir med det samme, uten å måtte tenke på at hodet er for stort i forhold til kroppen eller at perspektivlinjer ikke stemmer. Det er høyst sannsynlig at modellene sto helt i ro, stive som dukker, bevisst komponert og stilt opp etter Krohgs ønske,

⁵⁰ Rolf Söderberg, *Strindberg/Munch, Fotografi som verktøy och experiment* (Stockholm: Alfabeta bokförlag AB, 1989), 7.

der hensikten var at det skulle se tilfeldig ut. Det ble iscenesatt så det skulle fremstå mest mulig naturlig og spontant, noe som ikke var så lett i et atelier med et fotografiapparat som sannsynligvis hadde relativt lang eksponeringstid.⁵¹ Jeg har ikke funnet ut om Krohg har projisert fotografiet ved hjelp av f.eks. en laterna magica (en prosjektor som kunne forstørre et lite bilde ved at det ble projisert på enten veggen eller lerret og dermed gjorde det lettere å male eller tegne etter), men fotografiet og de underliggende, opprinnelige malingslagene som kommer frem ved røntgenundersøkelsen er i god overensstemmelse. Det virker som om Krohg i utgangspunktet var fornøyd med den utvidede fotografi-versjonen ettersom både illustrasjonen, utsnittet av Albertine og undermalingen i det store maleriet er såpass likt. Men midtveis i prosessen ville han gjøre om endel sentrale ting, særlig ved hovedfiguren selv. Det er godt mulig at han innså at det ble for idealisert og lite tilfeldig, og gikk inn og forandret det til maleriet vi kjenner i dag.

Krohg testet altså ut komposisjon med fotografiet, hele tiden med tanke på at det skulle ende opp som et maleri. Dette var før fotografi ble sett på som kunst, men inspirasjonen til sitt fotografi av Albertine hentet han naturlig nok fra malerikunsten. Krohg var ikke alene om dette. Det finnes mange eksempler på fotografier som minner om historiemaleriet; litterært fundert og svulstig dramatikk i pittoreske omgivelser. Krohg var sannsynligvis inspirert av fransk samtidskunst, og nederlandske gruppebilder fra 1600-tallet. Fotografiet av *Albertine i politilegens venteværelse* er og blir kun en objektiv gjengivelse av noen modeller som står stilt opp i Krohgs atelier, og det var naturligvis slett ikke det Krohg ønsket å gi inntrykk av. Han ville at det skulle se mest mulig realistisk ut; ikke teatralisk og kunstig.⁵²

2.2. Kampen for tilværelsen

Kampen for tilværelsen (1888-89, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) var det neste store maleriet Krohg gjorde etter *Albertine i politilegens venteværelse*. Krohg hadde sannsynligvis begynt på skissene til bildet i årsskiftet 1886-87. Denne gangen skulle han gjøre det helt i samsvar med naturalismens prinsipper slik Jæger og Zola forkynte, og bildet tar derfor utgangspunkt i konkrete iakttagelser fra hjørnet av Skippergaten og Karl Johan. Flere av

⁵¹ I Christian Krohg, "Hvorledes jeg 'fandt' Scholander", i *Politiken*, 14. april 1894 opplyser Krohg at han hadde anvendt et Krügener øyeblikksfotografiapparat som han hadde hatt i 5 år. Hva slags fotografiapparat som ble brukt ved fotografiet av *Albertine i politilegens venteværelse* har jeg ikke funnet ut av, og jeg kan ikke si med sikkerhet hvor lang eksponeringstid det dreide seg om.

⁵² Anonym, "Christian Krohg om gammel og ny kunst og om den evige kunst", i *Nationen*, 24. november 1920.

skissene ble til og med malt med motivet for øye. Det ble gjort hele 13 forstudier til hovedbildet på Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Hans Jæger hadde tydeligvis sett noen av disse før han skrev sin kritikk i *Impressionisten*:

Det du nu skal til at male, det har du set. Du har staat dernede paa hjørnet af Karljohan og Skippergaden og set denne queue af forsultne kjærringer og unger, der alle som en strækker de magre begjærlige arme i vejret, idet døren aabnes og brøduddelingen begynder. Du har staat der grebet af denne syn og svoret ved dig selv, at *det* billede vilde du stille frem for offentligheden for at slig som *du* var blet grebet af det, slig skulde hele almenheden bli det.⁵³

Likevel mente flere, blant andre Thue og Thiis at *Kampen for tilværelsen* ikke ble så vellykket som *Albertine i politilegens venteværelse* ettersom det ble for forkynnende og litterært. Som i Albertine-maleriet ville Krohg her gi en litterær idé et mest mulig overbevisende, realistisk uttrykk. Thue bemerket at mens Krohg ved Albertine etterhvert ble stadig mer opptatt av motivets rent maleriske muligheter, gikk det motsatt vei ved *Kampen for tilværelsen*. Her var skissene meget koloristisk og stofflig friske, men så tar forkynneren etterhvert overtaket på bekostning av formale verdier, slik at det store ateliermaleriet *Kampen for tilværelsen* blir for preget av å skulle henvende seg til ”den store Hob”, med for mye fokus på de ytre litterære effektene som i ansiktsuttrykk og gester.⁵⁴ Nå skulle Krohg ikke gjøre samme feil som ved *Albertine i politilegens venteværelse*. Han skulle lage naturalisme i Jæger og Zolas ånd, men så virker det som han ble så grepet av det han hadde sett i det virkelige liv, at han blir overivrig med å vise betrakterne dette, ved deres litterære gester og ansiktsuttrykk - nesten på samme måte som i dagens ”u-hjelpsreklame” hvor målet er å skape medlidenhet.

Med andre ord virket naturalismen til syvende og sist i disse tilfellene best når han kun hadde sett den diktete situasjon i hodet. Hele situasjonen med Albertine var kunstnerisk løst mer elegant, selv om skissene til *Kampen for tilværelsen* er meget bra og gjort ute i felten i impresjonismens og friluftsmaleriets ånd. De fremstår altså mer som rent dokumentariske som slik en feltjournalist jobber (noe Krohg etterhvert også gjorde for *Verdens Gang*, *Politiken* og *Tidens Tegn*). Han klarte ikke fri seg helt fra den akademiske tankegangen, hvor man først gikk ut i felten og lagde skisser til det store hovedverket, som man i etterkant fullførte inne i atelieret. Ved impresjonismen fikk skissen en egenverdi mye på grunn av den kraften man fikk i det første inntrykket hvor man malte rett av naturen. Nettopp denne kraften gikk tapt i det Krohg trakk inn i atelieret og prøvde å gjenskape det han hadde sett.

Thue skriver at *Kampen for tilværelsen* virker mindre umiddelbart enn *Albertine i politilegens venteværelse*, rent kunstnerisk, til tross for at det er et ”sant utsnitt av

⁵³ Hans Jæger, ”Vor literatur. Albertine og naturalismen”, i *Impressionisten*, No. 4. April 1887.

⁵⁴ Thue, *Christian Krohg*, 162.

virkeligheten”. Her maler han for folk flest, det brede samfunnslag: ”Med sine lettforståelige litterære effekter, gester og ansiktsuttrykk har han imidlertid i høy grad oppfylt sin (og Jægers) målsetning om å male et bilde for ’den store Hob’”.⁵⁵ For Thue var Krohg på sitt beste da han hadde en ”velgjørende likevekt mellom mål og midler, mellom forkynnelse og form”.⁵⁶ Dette er ikke oppnådd ved *Kampen for tilværelsen* ettersom det er overdrevne faktorer som virker for litterære og forkynnende.

På noen områder, særlig det som har med forkynnelse og selve utførelsen, er Skagen-maleriene fra omkring 1882, særlig *Sovende mann*-serien, på mange måter motstykket til *Kampen for tilværelsen*, selv om begge tar utgangspunkt i det virkelige liv. Både *Albertine i politilegens venteværelse* og *Kampen for tilværelsen* er krasse og sosialt tendensiøse. De nevnte Skagen-maleriene er derimot mer lavmælte; man får ingen klar oppdragende tematikk eller tendens. Denne bildeserien fra Skagen var gjort kort tid etter hans Frankrike-opphold, men det var ennå kun på det formale plan at man merket de franske, moderne influensene. De krasse tendensiøse maleriene kom først noe senere. I forbindelse med disse Skagen-bildene skriver Thue at ”Disse usminkede skildringene av en fattig slitters prosaiske hverdag er skoleeksempler på 1880-årenes naturalisme”.⁵⁷ Videre sier han at disse maleriene var malt helt i pakt med Zolas tese: ”Une oeuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”.⁵⁸ Først når man kjente sine motiver fullt og helt, kunne man oppnå total autentisitet. Det var dette Jæger påpekte ved sin kritikk, og derfor var det nødvendig for Krohg å studere de fattige direkte ved *Kampen for tilværelsen*.

2.3. Oscar Arnold Wergelands *Eidsvold 1814*

I oppgavens analysekapittel vil jeg foreta en komparativ analyse av Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse* og Oscar Arnold Wergelands historiemaleri *Eidsvold 1814*. *Eidsvold 1814* er Wergelands desiderte hovedverk og er et maleri de fleste nordmenn kjenner igjen fra Stortingssalen, selv om ikke så mange kjenner så godt til selve kunstneren. Det er et interessant sammenligningsgrunnlag mellom Krohg og Wergeland, ettersom de på mange måter er motsetninger, både som personer og som kunstnere. Likevel vil man også finne endel likhetspunkter. Særlig tilknytningen til det høyverdige historiemaleriet, som man

⁵⁵ Berg og Thue, ”Sosial tendens-kunst”, 28.

⁵⁶ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 68.

⁵⁷ Thue, *Christian Krohg*, 88.

⁵⁸ Oversatt til norsk: ”Et kunstverk er et utsnitt av naturen sett gjennom et temperament”.

også finner klare trekk av i *Albertine i politilegens venteværelse*, var avgjørende ved valget av denne komparative relasjonen. Det første man legger merke til, er at begge maleriene er monumentale og fremstiller figurer i rom på en realistisk overbevisende måte.⁵⁹ Begge maleriene er fra den samme tidsperioden, og mens Wergeland ble betraktet som noe gammeldags allerede i sin samtid, ble Krohg ansett som radikal og moderne. Ved *Eidsvold 1814* kan man si at Wergeland lagde kunst om, og i stor grad, for eliten i samfunnet, mens Krohg, særlig ved *Albertine i politilegens venteværelse* og *Kampen for tilværelsen*, sympatiserte med de fattige og svake i samfunnet. Videre er det interessant at mens *Albertine i politilegens venteværelse* har mistet sin tematiske aktualitet, har *Eidsvold 1814* like stor aktualitet i dag og vil ha det så lenge Grunnloven består og 17. mai feires.

En rekke norske kunstnere som skulle få stor betydning innen norsk kunst på 1880-tallet, utdannet seg i Tyskland, fortrinnsvis på akademiet i München. Kjente malere som Erik Werenskiold, Frits Thaulow, Christian Skredsvig, Gerhard Munthe, Kitty Kielland, Harriet Backer og Eilif Peterssen var alle innom München i løpet av 1870-tallet. Krohg studerte ved akademiet i Karlsruhe fra årsskiftet 1873-1874, mens Wergeland, som hvert år fra 1870 søkte om kunstnerstipend, fikk stipendet innvilget i 1873 og begynte året etter på akademiet i München. München var fremfor alt historiemaleriet og figurmaleriets hovedstad på den tiden. Utdannelsen Wergeland fikk her frem til og med 1876 var solid, og gamle mesterverk ble flittig kopiert. Wergeland ble boende i München frem til 1889. Han var noe eldre enn de andre nordmennene i kunstnerkretsen, og påvirkningen fra fransk maleri var mer moderat. Felles for de fleste av disse omtalte 80-tallskunstnerne var at de følte en dragning mot de nye impulsene fra Frankrike både når det gjaldt selve kunsten og kunstsistemene. Kunstnerstreiken i 1881-1882 hadde i stor grad et utspring i et fransk forbilde, og var en protest mot Kunstforeningen i Kristiania og et system man følte var dilettantisk og utdatert, hvor kunstnerne selv hadde minimal betydning. På motsatt side av disse radikale forkjemperne har man kunstnere som Wergeland, som holdt seg til den tyske realismen; den tyske akademiske tradisjon. Wergelands malerier hadde et gammeldags, musealt preg, og var den type maleri Kunstforeningen hadde sansen for og stadig kjøpte inn. Fra 1869 til 1911 kjøpte institusjonen inn 27 bilder av Wergeland, og det fremkommer i et brev til byråsjef S. Løvenskiold, datert München 2. desember 1879, at han følte han sto i takknemlighetsgjeld til

⁵⁹ *Albertine i politilegens venteværelse* er 211 x 326 cm, og *Eidsvold 1814* er 285 x 400 cm.

den.⁶⁰ Wergeland inntok en moderat holdning i forhold til striden om Kunstforeningen, og unnlot å skrive under på kunstneres boikott-erklæring i 1881. Hovedskikkelsen i kampen var Erik Werenskiold, men også Krohg fikk etterhvert en viktig rolle ved forhandlingene som til slutt ledet til etableringen av den kunstnerstyrte Høstutstillingen.⁶¹

I en artikkel i *Morgenbladet* skrevet av Andreas Aubert i 1881, kommer det klart frem at München-skolens æra var forbi i Norge.⁶² Det var Frankrike som nå var foregangslandet, og friluftsmaleriet sto i høysetet fremfor ateliermaleriet. Helst skulle man male ”tidens bilde” som Krohg selv uttrykte det. Det vil si samfunnets usminkede realiteter, ikke høytid og historiske begivenheter. Om Münchens malerkunst trakk Aubert frem at det teatraliske og etterliknende var mest iøynefallende, altså at man kopierte og i for stor grad beundret tidligere tiders maleri, noe som førte til en maniert og virkelighetsfjern kunst. Videre trakk Aubert frem andre negative ting ved München-maleriet, nemlig at man hadde en ukontrollert bruk av farger og en hang til å harmonisere i bruntoner. Dette var helt i tråd med Krohgs tanker på denne tiden, men sto i kontrast til Wergeland, som på sett og vis videreførte Tidemand og Gude-tradisjonen, og gikk inn i tradisjonsrekkene hvor tysk kulturliv hadde en sentral posisjon som man følte beriket de kulturelle impulsene i Norge.

Utsmykningsoppdraget for veggen bak Stortingets president var midt i blinken for Wergeland, da det er liten tvil om at en historiemaler som tilhørte Wergeland-slekten følte en tilknytning til det han her malte. Nicolai Wergeland (1780-1814) var broren til Oscar Arnolds farfar, og Henrik Wergeland (1808-1845) var fetteren til Oscar Arnolds far.⁶³ Henrik Wergeland kom også med forslag til en eventuell utsmykning av Stortingssalen i 1836, hvor han uttalte at ”I Stortingssalen vilde et Maleri af Eidsvoll i Grundlovens Proklamationsøjeblik i mere end een Henseende tage sig godt ud”.⁶⁴

Utsmykningsoppdraget, inkludert bestillingsverkets bestemmelsessted og størrelse, fikk Oscar Arnold sannsynligvis sommeren 1882, og han lagde det første komposisjonsutkastet omtrent samtidig.⁶⁵ Fra omkring 1880 var det stadig økende uenighet

⁶⁰ Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936* (Oslo: 1936), 211. Til sammenligning ble det mellom 1979 og 1908 kjøpt inn 12 verk av Erik Werenskiold, 24 verk av Christian Krohg mellom 1876 og 1923, og 23 verk av Frits Thaulow mellom 1872 og 1910. At O. A. Wergeland følte han sto i taknemlighetsgjeld til Kunstforeningen i Kristiania, kommer frem i et brev datert München 2. desember 1879, stilet til byråsjef S. Løvenskiold; U.B. Oslo. Ms.fol. 1945, Kristiania Kunstforening.

⁶¹ Willoch, *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, 146.

⁶² Andreas Aubert, ”Fra Kunstforeningen”, i *Morgenbladet*, 12. januar 1881.

⁶³ Sissi Solem Winge, *Eidsvold 1814: Historiemaleri og samtidsdokument*, Magistergradavhandling i kunsthistorie (Universitetet i Oslo, 1994), 12.

⁶⁴ Henrik Wergeland, ”Om Kunstens Stilling i Norge”, i *Statsborgeren*, 16. juni 1836.

⁶⁵ Winge, *Eidsvold 1814*, 59.

mellom de politiske fløyene ved tolkningen av Grunnloven i forbindelse med kongens vetorett. Selv om Oscar Arnold Wergeland var bosatt i München, var han hjemme i Norge nesten hver sommer og malte. Han kunne observere de stadig økende politiske motsetningene og konfliktene i Norge, og hadde mulighet til å gjøre grundig research i forhold til de portretterte, samt ta hensyn til salen hvor verket skulle henge, om det ble godkjent. *Morgenbladet* bemerket nettopp at maleren hadde tatt hensyn til salens belysning under arbeidets gang.⁶⁶

Først utpå vinteren 1884 begynte Wergeland å male på det store lerretet. Før dette gjorde han grundig forarbeid.⁶⁷ Ettersom Wergeland var utdannet i München var det som seg hør og bør mange skisser. Selv om studiematerialet ikke lenger er komplett, vet man at han gjorde minst tre, kanskje fire komposisjonsutkast og en rekke portrettstudier i tillegg til å benytte seg av minst 20 fotografier av malerier og silhuetter som man går utfra hovedsaklig dreier seg om eksisterende portrettmalerier av Eidsvollsmennene. Disse fotografiene ble brukt som hjelpemiddel på lik linje med skisser og tegninger etter portretter.⁶⁸ I Eidsvoldsbygningens søndre paviljong henger det i dag 17 studiemalerier hvor 27 personer er fremstilt, som alle er malt på papp-plater. Han hadde lært at man skulle gjennomarbeide sine bilder, og det gjaldt også å sette seg inn i perioden han skulle avbilde. Her sto Wergeland foran sin største oppgave, og da måtte han ikke avvike fra det han hadde lært i München. Mellom 1882 og 1885 benyttet han tiden til å sette seg inn i grunnleggende litteratur om perioden rundt 1814, slik at det han malte ble mest mulig autentisk. Dette var en vel så viktig del av forberedelsene en historiemaler måtte foreta seg, uten at det her er sagt at et historiemaleri nødvendigvis er helt historisk korrekt, da man ofte finner eksempler på at komposisjon og det helhetlige narrative aspektet var vel så viktig som å fremstille noe helt historisk korrekt (det var også i mange tilfeller at man rett og slett ikke hadde de historiske fakta). Også i Wergelands maleri finner man flere slike eksempler, som jeg vil komme tilbake til senere.

Maleriet tar for seg øyeblikket da nasjonalforsamlingen var ferdig med den foreløpige gjennomgåelsen av Grunnloven, den 11. mai 1814, og president Christian Magnus Falsen leser opp den siste paragrafen. Det er god grunn til å anta at Wergeland begynte med å lage et førsteutkast av *Eidsvold 1814* i 1882 som viser hele forsamlingen og rommet, tilsynelatende ikke så altfor ulikt det ferdige bildet som henger på Stortinget. Kunstnerens ståsted er så godt

⁶⁶ Anonym, "O. A. Wergelands Billede af Rigsforsamlingen paa Eidsvold", i *Morgenbladet*, 16. mai 1885.

⁶⁷ Winge, *Eidsvold 1814*, 63.

⁶⁸ Winge, *Eidsvold 1814*, 61-63.

som identisk med det endelige maleriet, og forsamlingens formasjon er i grove trekk klare allerede på dette tidspunkt. I forhold til det ferdige maleriet som henger i Stortinget, gir dette første utkastet et interessant innblikk i henhold til at mye av det han malte på dette tidspunkt ennå hadde et utspring i fantasien – både når det gjaldt historiske fakta og personlighet. Det gir også et innblikk i hvordan en historiemaler som Wergeland kunne gå frem, fra å tenke ren komposisjon og i grove trekk selve øyeblikket som fremstilles, samt formålet med utsmykningoppdraget og maleriets funksjon i Stortingssalen – til de rent historiske undersøkelsene som fant sted mellom førsteutkastet og det ferdige maleriet i Stortinget. Draktene og inventaret er for eksempel på dette tidspunkt (i førsteutkastet) ikke korrekt og man har også noen anakronismer ved epaulettene som sorenskriverdrakten ikke fikk før etter 1814. På det tidspunktet da Wergeland skulle male bildet var man rett og slett usikker på hvordan salen på Eidsvoll faktisk så ut i 1814. Wergeland gjorde så godt han kunne i å finne ut av de faktiske forhold, men det var naturligvis umulig komme frem til et 100% historisk korrekt resultat. Senere, da Eidsvollsbygningen ble restaurert, var Wergelands maleri en viktig del av dette, slik at det i dag stemmer ganske godt overens med maleriet, selv om det muligens ikke var slik det så ut i 1814.

Wergeland visste hvor betydelig maleriet ville bli, og jobbet med å få alle aspekter så korrekt som mulig. Det inkluderte portrettlikhet, særlig av de mest prominente personene. Ekstra utfordrende var det da at alle de han portretterte forlengst var døde, slik at han måtte oppsøke Eidsvollsmennenes familie og slektninger for å få beskrivelser, søkte etter eksisterende portretter av vedkommende og annen informasjon som kunne bidra til å få en mest mulig korrekt gjengivelse.

I tiden etter førsteutkastet gjorde Wergeland grundigere undersøkelser, hvor han kartla de historiske fakta så godt det lot seg gjøre. Han undersøkte hvilke personer som var tilstede, hvilke uniformer de ulike representantene brukte, samt deres alder, utseende, og hvor og hvordan de var gruppert i rommet. Også av selve rommet og interiøret gjorde han undersøkelser. I skissene er stolene helt enkle, mens de i både førsteutkastet og det ferdige maleriet var rokokko. Dette var møbler Wergeland visste hadde tilhørt Carsten Anker, men hva slags stoler Falsen og Christie faktisk satt på, fant han aldri ut av.⁶⁹ Også utsmykning, og da hvordan granbaret var dandert var noe Wergeland måtte gjette seg frem til. I førsteutkastet henger det flere bilder på veggen, men her fant Wergeland ut at det kun var Christian IV-maleriet som hang oppe i disse dagene, da de andre bildene virket distraherende på

⁶⁹ Winge, *Eidsvold 1814*, 143.

forsamlingen. Wergeland foretok også andre valg som fravek fra slik det faktisk var, nemlig til dels plasseringen av personene, da han ikke fikk plass til alle i maleriet. Wergeland forholdt seg til den faktiske plasseringen så godt det lot seg gjøre, og forsøkte å gjøre minimale justeringer på bekostning av troverdig personschildring.⁷⁰ Hadde han presset inn alle ville det nemlig sett unaturlig ut.

Wergeland tok også fatt på skissene av enkeltpersonene rundt dette tidspunkt. Noen av utfordringene med å fremstille mange figurer i et rom er perspektivet, størrelsesforholdet og samspillet seg i mellom. I skissene er alle figurene like store, og det er lagt vekt på kroppsspråk (kroppstilling og ansiktsuttrykk), klær, og å få frem karakteren på den portretterte i skissene. Så har han siden fordelt de utover det store maleriet og tilpasset størrelse og lysforhold. Skissene er malt temmelig grovt, og minner tidvis om Édouard Manet i stilen. I førsteutkastet er det en langt mer generell forsamling med eldre menn, og man vil ikke kjenne igjen mange med unntak av Falsen i videre studier og i det store maleriet. Ser man på skissene som ble lagd etter dette, kan man i flere tilfeller nærmest som et puslespill plassere de inn i det ferdige verket i Stortingssalen, da både ansikt og kroppstillinger er så godt som identiske. Det er bemerket at gjennomsnittsalderen er noe høyere i førsteutkastet. Dette var noe Wergeland videre jobbet med, og i en artikkel i *Morgenbladet* kommer det frem at Wergeland i det ferdige maleriet forsøkte å fremstille alle så aldersmessig korrekt som mulig.⁷¹ De fleste eksisterende portrettene som Wergeland brukte som et utgangspunkt, var malt lenge etter 1814, slik at hovedpoenget var å fange essensen av karakteren uten å dvele ved unødige detaljer og å få frem en tilnærmet lik karakter hos vedkommende. Det sier seg selv at en absolutt portrettlikhet ikke var mulig, og i de fleste tilfeller ville dette uansett vært uvesentlig, da kun vedkommendes nære slektninger som enten kjente til eksisterende portretter eller faktisk kjente vedkommende i live, ville kjent igjen personen. Det ble også kommentert da det ferdige maleriet var klart, at det var undelig å se hvor unge mange av dem så ut, da man alltid hadde forestilt seg en forsamling eldre menn.⁷² En ekstra stor utfordring var det for Wergeland da det knapt fantes portretter av de trønderske militærrepresentantene som satt på tverrbenkene foran vinduet – altså relativt godt synlig – hverken fra 1814 eller senere. Sissi Solem Winge påpeker i sin magistergradavhandling fra 1994 at Wergeland lagde visse fantasiportretter og at det hovedsaklig var de mest betydelige personene som var

⁷⁰ Winge, *Eidsvold 1814*, 74.

⁷¹ Oscar Arnold Wergeland, "Til Selskabet til Eidsvoldsbygningens Udstyr", i *Morgenbladet*, 16. oktober 1895.

⁷² Det bør bemerkes at portrettene av representantene som allerede hang i Eidsvollsgalleriet, som også Wergeland altså tok utgangspunkt i på et tidlig stadium, i stor grad var malt lenge etter 1814 slik at offentligheten fikk et feil inntrykk av representantenes alder i 1814.

vektlagt i fremstillingen. Særlig bøndene er underrepresentert i maleriet. Årsaken var dels et mangelfullt tilfang av portretter som Wergeland hadde å gå etter, og dels at bøndene sjelden nevnes i litteraturen om 1814.⁷³ Wergeland hadde som oppgave å sette sammen et helhetlig bilde både når det kom til innholdet og personenes relevanse i forhold til hverandre, og når det kom til å fremstille et kompositorisk helhetlig bilde. Det var den helhetlige karakteristikken av Eidsvollsforsamlingen som var det sentrale fremfor nøyaktig portrettlikhet av enkeltpersoner.

Likevel var personkarakteriseringens kunst var meget viktig å beherske innen historiemaleriet, og Friedrich Pecht skrev følgende i tidsskriftet *Die Kunst für Alle* i 1889:

Soll jedes gute Bildnis uns den Charakter des Dargestellten zeigen, ja seine Geschichte ahnen lassen, so ist eben darum das Porträt die Grundlage und erste Bedingung der Historienmalerei.⁷⁴

Dette er særlig interessant i forhold til Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*, hvor portrettlikhet ikke var nødvendig ettersom det var oppdiktete personer.

Det første Udkast til Eidsvold 1814 fra 1882 viser et rom, hvor både dører og vinduer er lukket, samt gardiner som stenger for utsikten ut. Forsamlingen sitter i den samme hestekoformasjonen som i det ferdige maleriet, men langt tettere, og alle er henvendt mot Christian Magnus Falsen, som står alene på podiet. I det endelige maleriet av *Eidsvold 1814* er det en mer åpen og luftig atmosfære. Her er gardinene trukket til side, og både vinduet og dørene er åpne slik at folk kan komme og gå som de vil. Det er en mer løs atmosfære, og det foregår samtaler lenger bak i rommet. I det endelige maleriet finner man også Christie som sekretær oppe på podiet, som henvender seg til betrakter.

Viktig er det å få frem at historiemalerens oppgave ikke var en 100 prosent nøyaktig gjengivelse. I forhold til de som skal restaurere Eidsvollbygningen tilbake til slik den var i 1814, var det ikke rom for samme feilmargin. Et historiemaleri skulle selvsagt så godt det lot seg gjøre være historisk korrekt, men ofte ble mindre historiske feil gjort bevisst av kunstneren av estetiske hensyn – enten det var uharmonisk fargesammensetning, eller annet som kunne svekke den billedmessige helheten. Fremfor direkte feilinformasjon valgte Wergeland heller utelatelse. Man finner også noen avvik fra det historisk korrekte i *Eidsvold 1814* som er bevisst fra Wergelands side. Jeg tenker her på at Grev Wedel sitter frisk og

⁷³ Winge, *Eidsvold 1814*, 73-74.

⁷⁴ Friedrich Pecht, "Die erste Münchener Jahres-Ausstellung 1889", i *Die Kunst für Alle*, IV. Jahrgang, heft 22, München, 15. august 1889, 43. Oversatt til norsk: "Når ethvert godt bilde skal vise oss karakteren av det som blir fremstilt, ja, la oss ane dets historie, så er det nettopp derfor at portrettet er grunnlaget og første betingelse for historiemaleriet."

fornøyd, sentralt i bildet, da han egentlig ikke var til stede i Rikssalen den 11. mai grunnet sykdom.⁷⁵ Men det ville vært galt å ekskludere en såpass viktig person fra maleriet, slik at en slavisk historisk korrekt gjengivelse her måtte vike fremfor det overordnede formålet maleriet hadde. Komposisjonen er sannsynligvis også i stor grad diktert av at man skulle se flest mulig av forsamlingen, og da var skråvinkelen av salen mest hensiktsmessig, men samtidig oppleves ikke komposisjonen så statisk som den ville ha vært om det hadde vært rett forfra. Generelt sett kan man si at Wergeland måtte finne en løsning som i tilfredsstillende grad var historisk korrekt, samtidig som de estetiske verdiene og utsmykningsoppdragets formål var best mulig ivaretatt.

Kapittel 3: Teori

3.0. Autentisitet og iscenesettelse

Hans Jæger stilte et meget strengt krav til autentisitet ved naturalisme. Han hadde en bakgrunn som stenograf på Stortinget, og selv i sin venns begravelse hadde han med stenografsutstyr for å notere det som ble sagt.⁷⁶ Altså var kravet om at det man skrev og malte skulle ha utspring i ens eget miljø og liv, meget ekstremt.

Autentisitet er et sett av verdier som inkluderer oppriktighet, noe essensielt, naturlig, originalt og ekte. Rettslig sett sier man at autentisitet vil si at signaturer, dokumenter og malerier ble faktisk forfattet/skapt av personene hvis navn står på dem. Når noen sender deg en email, indikerer autentisiteten at meldingen man fikk faktisk var sendt av den som signerte den. For en samler, enten det er møbler eller sølvbestikk, er det autentisk om man kan spore kilden og om objektets karakteristikk passer inn i en gjenkjennelig kategori. Camembert er autentisk om det kommer fra den riktige regionen av Frankrike, er laget på riktig måte, og ser ut og smaker som Camembert skal se ut og smake. Det samme gjelder individer. Personer er autentiske om de er tro mot sine røtter eller deres liv er et direkte uttrykk for deres ”essens”. I turistnæringen kan man finne iscenesatt autentisitet. I filmen *Fuglekikkerne* (Birdwatchers) fra 2008 er nettopp dette et tema. Den handler om urinnvånere i Amazonas som lever

⁷⁵ Winge, *Eidsvold 1814*, 122.

⁷⁶ Det var i begravelsen til en av hovedkarakterene i *Fra Kristinia-bohémen*. Han tok forøvrig selvmord, som var et av bohém-budene.

moderne liv, men som får betalt for å kle seg tradisjonelt for å glede turistene. Opphav og innhold er de sentrale punktene her.

Når det er snakk om autentisitet i forhold til Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*, går det på om motivet er så tett opp mot originalen, altså virkeligheten, som mulig. Det blir et spørsmål om motivet fremstår realistisk og ekte, som en reportasje fra det virkelige liv; at det ikke fremstår som noe som er iscenesatt, falsk og teatralt. I forhold til naturalismen er nettopp spørsmålet om kunstverket kan uttrykke sannhet meget essensielt. Forholdet ”virkelighet/natur - kunstverk – betrakter” er sentralt; altså hvordan man i størst mulig grad visker ut skillet mellom virkelighet og maleri, og videre hvordan betrakter oppfatter dette. Det er videre et spørsmål om hvordan maleriet virket på datidens publikum; om det fremsto som troverdig og virkelig til tross for at Krohg ikke hadde inngående kjennskap til de prostituertes miljø, og slett ikke hadde sett Albertine der nede hos politilegen. Det går på om hvorvidt det fiktive kan fremstå som noe autentisk og skape den samme effekten som en reportasje fra det virkelige liv.

Innen musikk er autentisitet gjeldende blant annet når man kommer til tolkning av klassiske stykker. Charles Lindholm spør seg i boken *Culture and authenticity* om det er i orden å spille Bachs harpsichordstykker på et piano – et instrument som ennå ikke var oppfunnet da Bach levde.⁷⁷ Eller må man helst spille Bachs fiolinkonsserter på originale barokkfioliner eller kan man bruke replikaer eller moderne fioliner? Hvor langt skal man strekke seg og når vil publikum merke noen forskjell? Det varierer selvsagt hvem man henvender seg til og hvor godt publikum kjenner til barokkinstrumenter – eller i Albertines tilfelle, hvor godt de kjenner Kristianias ”skyggesider”. Vil publikum merke noen forskjell om Krohg har vært og sett det med egen øyne eller ei, på samme måte som publikum vil merke at en bestanddel i en kopi av et barokkinstrument er byttet ut? Med andre ord, hvor tro og nær opp til originalen må man være og hvor langt skal man trekke det? For igjen å bruke fremføring av barokkmusikk som en analogi, kommer man innom spørsmålet om man bør gjenskape så mye som overhodet mulig fra den tiden musikken stammer fra, for å få det mest mulig autentisk. Altså rommet, orkesterplassering såvel som instrumenter. I forhold til *Albertine i politilegens venteværelse* var det viktigste for Krohg å fremstille hele situasjonen så virkelighetsnær som mulig, så vanlige folk skulle forstå budskapet. Om rommet ikke så nøyaktig slik ut i virkeligheten hadde i det henseende neppe noen betydning for Krohg eller publikum, så lenge det ga en illusjon av å faktisk være slik.

⁷⁷ Charles Lindholm, *Culture and authenticity* (Malden, Mass.: Blackwell publishing, 2008), 26.

Man kan også trekke en linje mellom naturalisme og black metal, punk, gangster-rap eller country for den saks skyld, i henhold til at det gjelder å fremstå som ”true,” ekte vare, ikke ”sell out”. Hank Williams uttalte: ”You have to plow a lot of ground and look at the backside of a mule for a lot of years to sing a country song”.⁷⁸ Nåde den som da kun spiller country for penger og berømmelse. Det skal være instinktivt, uskolert og komme rett fra hjertet og sjelen. På samme måte mente Jæger i sitt innlegg i *Impressionisten* at man måtte ha opplevd det man skrev og malte. De færreste countrymusikere hadde faktisk drevet med gårdsdrift, men likevel kledde de seg som cowboyer og sang om åker og kveg, men kjente kun til det hele fra utsiden, akkurat som Krohg og prostitusjonen.

When ”countrypolitian” Nashville music arrived, with its smooth, jazzy arrangements and its emphasis on studio recording for a popular audience, it had to fit the pre-existing symbolic framework of expressive revelation and connection with the core audience, or else lose its authenticity credentials.⁷⁹

Dette blir akkurat som når *Albertine i politilegens venteværelse* settes inn i rammer som publikum kunne kjenne igjen. Selve maleriet trer nemlig inn i en europeisk malertradisjon. Maleriet er stort, noe som vanligvis var forbeholdt høyverdige historiemalerier som befant seg i kirker og slott. Også gruppeportretter av Frans Hals er noe man får i tankene. Men det gikk også inn i en nyere, moderne tradisjon – fra Courbet og Manet, som brakte uverdige temaer inn i kunsten. Et ”stygt” maleri var før dette en selvmotsigelse. I sammenheng med sammenligningen mellom countrymusikk og disse tradisjonsrammene man jobber innenfor, som særlig gjør seg gjeldende innen nyere former for country der man bringer inn andre elementer som jazz og pop, ender man på spørsmålet om hvor godt Krohgs publikum - og da tenker jeg ikke på kunstnerne og kunstkritikerne; men den store hop - i det hele tatt hadde noen dypere kunstforståelse i Kristiania slik at de kunne se maleriet i en tradisjon av noe – og ytterligere se den i en tradisjon der sannhet ble formidlet. Nettopp denne maleritradisjonen, om man går lenger tilbake enn Courbet og Manet, var slett ikke nødvendigvis bærer av sannhet. Historiemaleriet kunne være rotfestet i virkeligheten, men folk flest forsto at det dreide deg om bearbejdede og ofte rent kunstneriske tolkinge av historien. Ettersom *Albertine i politilegens venteværelse* tok utgangspunkt i samtiden og lokalmiljøet virket det naturligvis på en helt annen måte enn et klassisk historiemaleri ville gjort. Maleriet ble til og

⁷⁸ Richard A. Peterson, *Creating country music: fabricating authenticity* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 217.

⁷⁹ Lindholm, *Culture and authenticity*, 36.

med stilt ut i et lokale i Rådhusgaten fra 11. mars til 3. april 1887, rett i nærheten av Vika og de prostituerte.

Maleriet hadde et samfunnsreformatorkisk formål, og det skulle være et innlegg i samtidens debatt som tok utgangspunkt i impresjonismen og naturalismen, hvis sannhetskrav var meget viktig. Det var et høyaktuelt tema, malt av en kunstner som ved sine tidligere malerier stort sett hadde tatt utgangspunkt i det virkelige liv. Det så virkelig ut, rent malerisk, og motivet var ikke bare fra det virkelige liv; det var for Kristiania-publikummet fra noe så nedrig og uverdig som prostitusjon. Dette må ha virket svært sjokkerende for publikum, som var fullt klar over at de prostituerte ble innkalt til visitasjon hos politilegen regelmessig for å undersøke om de hadde kjønnssykdommer. Nettopp siden den offentlige prostitusjonen var slikt et sår punkt, må det ha vært ytterligere virkningsfullt og muligens også hovedgrunnen til at Krohg tok opp dette temaet. Det borgerlige samfunnet på denne tiden var slik at det var tabu med seksualitet, å vise frem visse deler av kroppen, samt visse ord og det å prate om det.⁸⁰ Man kan spørre seg om hvor stor betydning det ville hatt om Krohg hadde sett det han her malte med egne øyne, ettersom publikum mest sannsynligvis hadde vel så liten kjennskap til hvordan det så ut der nede hos politilegen. Dette visste nok Krohg, og man ser at hans hovedfokus lå i å få frem handlingen best mulig, vektlegge komposisjon og fargebruk, og gi en troverdig fremstilling av situasjonen. Og det var jo ikke utenkelig at det faktisk var slik i det virkelige liv. Krohg hadde direkte omgang med flere prostituerte gjennom sine modeller, og hans omgangskrets innen bohémen var jo ikke ukjent med en ”fruentimmer”, som en stadig hører om i *Fra Kristiania-Bohémen*. Det var den store hop Krohg henvendte seg til. Her ble det påpekt – ”se her, det er slik det er i vår by”. Det var for å tydeliggjøre at noe var galt nettopp for å skape en reaksjon i troen på en endring av samfunnet i positiv retning, som var et viktig poeng for Krohg, samfunnsreformatork som han var.

Naturalismen var på mange måter en avansert form for reportasjevirkosomhet, der man prøvde å få frem sannheten om samfunnet. Altså krevde det erfaring fra eget liv. Skagenbildene til Krohg var perfekte i så henseende, fordi han levde tett på personene og miljøet og malte det han kjente godt. Spørsmålet er hvor langt man må strekke kravet om egenopplevelse; selv Zola diktet opp en god del i sin litteratur, noe jeg vil komme nærmere inn på senere i oppgaven.

⁸⁰ Michael Foucault, *Seksualitetens historie I: Viljen til viten*, overs. av Espen Schaanning (Gjøvik trykkeri, 1995), 14.

Det er en stadig aktualisering av autenticitet og iscenesettelse. Det er like gjeldende i dag som det var på Krohgs tid. Regissør Rune Denstad Langlo forteller at han i filmen *Nord* har forlatt dokumentarfilmsjangeren til fordel for fiksjon: ”Jeg bruker erfaringen jeg har som dokumentarfilmregissør intuitivt i arbeidet mitt med fiksjonsfilm”.⁸¹ Videre sier han at hovedrolleinnhaver ”Baasmo Christiansen har en evne til å underspille, til å antyde. Filmen er troverdig, selv om den er surrealistisk. Det autentiske var veldig viktig for meg – at karakterene ikke skulle virke tilgjorte. Vi har forandret mye på karakterene underveis, de har utviklet seg fra da vi castet rollene”.⁸² Også Krohg utviklet Albertine-maleriet hele veien. Det å ikke idealisere karakterene, slik han muligens følte han hadde gjort med Albertine i den første versjonen av det store maleriet, men bare antyde og skape et inntrykk av tilfeldighet, var viktig. Krohg prøvde seg frem med enkeltportrettene av Albertine, der han utforsket og ble bedre kjent med karakteren, men også i selve den store komposisjonen og plasseringen av figurene, stillinger og kroppsholdninger som igjen henger sammen med hvordan de ulike personene fremstår. Langlo påpeker at ”Å bevare det autentiske er noe essensielt, uavhengig av sjanger. Når man jobber med dokumentar, gjelder det å luke bort det som grenser mot skuespill. Men dette gjelder også fiksjon – fiksjonen skal se virkelig ut, og ikke spilt”.⁸³

Innen dokumentarfilm såvel som journalistikken gjelder det å skape den mest mulig interessante vinklingen. Man kutter bort det som ikke bærer fortellingen fremover eller har noen relevans. Hva som er relevant, er da spørsmålet, og hvilken vinkling man ønsker å formidle. Et tilfeldig utsnitt av virkeligheten var noe Krohg som regel strebet etter. I Albertine-maleriet trekkes man inn i maleriet og det hele blir veldig realistisk og virkningsfullt. Når man setter en ramme for hva man ser og ikke ser – enten det er maleri, fotografi, dokumentarfilm, eller liknende, så vises naturligvis ikke hele virkeligheten og vinklingen kan brukes helt bevisst for å få frem et synspunkt en ønsker å rette fokus på. Jæger ønsket å få vite mer, sier han i *Impressionisten*, men et sted må man sette grenser. Zola beskrev ofte hver minste detalj som befant seg i et rom i sine bøker for å gi et mest mulig realistisk bilde av virkeligheten. Da kan man spørre om det går utover den kunstneriske kvaliteten; om man gjør det for å få det til å virke så sant som mulig for å drive handlingen fremover; eventuelt underbygge historien og den kunstneriske kvaliteten eller det poenget man ønsker å fremme. *Albertine i politilegens venteværelse* har en basis i virkeligheten, her er ingenting skildret som faktisk ikke kunne hendt i virkeligheten, og den er også delvis basert

⁸¹ Kristina Meyn Krogvold, ”Jakten på det autentiske”, i *Film- & TV-bladet Rushprint*, 44. årgang, nr. 1, 2009, 21.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

på en sann historie som Krohg ble fortalt. Fiksjon og virkelighet blandes i *Albertine i politilegens venteværelse*. Det var ikke reportasjeteknikk slik Jæger krevde, men et konstruert bilde med elementer av realitet. Man kan til en viss grad sammenligne Christian Krohg med Michael Moore, som blir beskyldt for å jukse med sine filmdokumentarer. Selv om det er stor forskjell på en dokumentarfilm og et maleri, er dette med subjektivitet versus objektivitet det samme, og Moore iscenesetter deler av sine dokumentarer for å få frem eller tydeliggjøre sitt poeng. Det hele er vinklet for å fremme visse meninger. Vibeke Løkkeberg ble også beskyldt for juks i sin dokumentar *Gazas tårer* som hadde premiere 11. september 2010. Til *VG Nett* sa hun følgende: ”Jeg bruker en dramaturgi og kunsteriske grep som setter det på spissen”.⁸⁴ Dokumentarfilmskaper Even Benestad ga sin fulle støtte til Løkkeberg: ”Når man lager film gjør man det for å få fram et poeng. Det er ikke alltid virkeligheten strekker til, det er ikke dermed sagt at man lyver, men man modifierer for å få fram det man ønsker. All journalistikk og all dokumentar er manipulert. Uansett”.⁸⁵

Man har også ”Mockumentaries”, som er fiktive historier som er forkledd som faktiske dokumentarer. *This is Spinal Tap* fra 1985 var en av de første som rendyrket ”liksomdokumentaren”. Mange trodde *This is Spinal Tap* faktisk var en dokumentar om en engelsk gruppe som forsøker seg på et comeback i USA. Felles for mockumentary-filmene er at de opererer under falsk identitet og tøyser grensene mellom fakta og fiksjon. Likevel er det en interessant sjanger ved at den, som Krohg også gjør, påpeker hvordan virkeligheten faktisk er. Forskjellen er selvsagt at en mockumentary gjør narr av hele sannhetsgehalten.

Jackass-filmene innehar også mange dokumentariske egenskaper, og kan ofte ”lure” publikum til å tro at alt er live-action, når visse scener inneholder filmtriks man har nøye regissert. Som i Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse* virker alt tilsynelatende dokumentarisk, ikke minst ettersom de bygger på en ”klassisk tradisjon”. I Jackass sitt tilfelle innenfor TV, nemlig ”skjult kamera” og ved Krohgs tilfelle; en klassisk tradisjon fra blant annet nederlandsk 1600-talls figurmaleri, eksempelvis Frans Hals’ gruppeportretter, og europeisk historiemaleri. Men for å oppnå større effekt, samt for å strekke ting enda lenger, tyr Jackass-filmene til slike filmtriks uten at det nødvendigvis trenger å ansees som juks. Det viktigste her er at det blir morsomt eller skaper en reaksjon hos publikum, og således blir det faktum av visse scener er iscenesatt ikke vesentlig om ikke det avslører eller ødelegger inntrykket. En analogi kan her trekkes til naturalismens samfunnsreformatoriske krav. Selve

⁸⁴ Øystein David Johansen, ”Anklager Løkkeberg for dokumentarjuks”, i *VG Nett*, 22. september 2010, <http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=10027544>.

⁸⁵ Ibid.

formålet med naturalismen må være å skape et bedre samfunn, og da skulle man tro at det ikke spilte noen rolle om Krohgs ikke hadde sett med egne øyne, så lenge han satte reelle problemer under debatt, som faktisk bidro til å forbedre samfunnet.

Dette med fiksjon innen en dokumentarisk sjanger er problematisk ettersom en dokumentars viktigste særtrekk er nettopp at den skal dokumentere virkeligheten. At noe blir presentert som fakta har mye å si for den det blir presentert for: I Nord-Korea hører man for eksempel stadig om løgn og propaganda som blir matet til befolkningen. Man får en hel befolkning til å tro at virkeligheten er slik myndighetene fremstiller den. Innen dokumentarfilmsjangeren har filmskaperen stor frihet til å bruke virkemidler som underbygger den historien man vil formidle. Derimot er bildemanipulasjon, som Løkkeberg blir beskyldt for i *Gazas tårer*, i utgangspunktet ikke akseptabelt i en slik sjanger. I Løkkebergs film er enkelte scener manipulert. Noen barn sitter og ser på en animasjonsfilm, mens det i filmen er lagt inn bilder av israelsk propaganda. Universitetslektor Hans Erik Voktor ved institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag ved Universitetet i Stavanger uttalte at ”Hvis barna faktisk ikke ser det vi ser på lerretet, så er det juks”.⁸⁶ Så fort man vet dette, forandres måten man ser på hele filmen. Den blir automatisk ikke lenger en dokumentar i den klassiske definisjonen av sjangeren. Budskapets inntrykk og troverdighet reduseres. Men det går på grader av manipulasjon og et etisk spørsmål om det er rett eller galt. Om det går over i å bli propaganda, som ofte bevisst låner virkemidler fra dokumentaren, med hensikt å bedra seeren, blir det annerledes enn ved en film der man for eksempel har, av praktiske årsaker, tilrettelagt for kamera. Et slikt eksempel har man i en av de aller første dokumentarfilmene som ble lagd; *Nanook of the North* (1922), som handler om livet til en eskimofamilie på Grønland. Her bygde man blant annet en halv iglo slik at man skulle få se eskimoenes ”dagligliv” der de oppholdt seg, lagde mat og sov. Dette kan man si er en konstruksjon av virkeligheten og man ble tvunget til å gjøre dette av tekniske årsaker som at kunstig lys ikke var mulig å ha med seg ut på Grønlandsisen. Likevel regnes det fortsatt som en dokumentar. *Nanook of the North*s filmskaper, Flaherty forsvarte det hele med at en filmskaper ofte må vri på en ting for å fange dens sanne ånd, og det skal sies at dette faktisk var en norm for den tidens dokumentarfilm. John Grierson, som av mange blir regnet som den fremste teoretikeren innen dokumentarsjangeren, definerte at en dokumentar er ”creative treatment of actuality”, men det reiser altså igjen filosofiske spørsmål rundt dette med iscenesetting, gjenskapelse/gjenfortelling og autentisitet. Det reiser seg mange spørsmål rundt en slik

⁸⁶ Ibid.

sjanger: Er det fremdeles en dokumentar om man legger til lyden av droner som flyr over Gaza, som jo faktisk er tilfelle, selv om det ikke skjer i akkurat de 20 sekundene Løkkebergs kameramenn filmer den lille gutten? Bør man kategorisere det under en annen sjanger, eventuelt en ny sjanger; "Documentary Fiction", eller rett og slett "propaganda"? Mediet film såvel som billedkunst åpner for manipulasjon. Regissøren editere filmen, legger til musikk som styrer ens følelser i en meget bestemt retning (det er forskjell om man legger på åpningstemaet fra "Huset på prærien" eller Ligetis *Requiem* over en filmscene), og en naturalistisk billedkunstner har gjort uttallige valg og avgjørelser for å komme frem til akkurat det faktiske øyeblikket, utsnittet, kroppsholdningene, selv om man har fulgt Jægers krav til punkt og prikke.

3.0.1. Uttalt teatralt og uuttalt teatralt

Jeg vil ta i bruk noen teorier fra teatervitenskapen som også kan anvendes på *Albertine i politilegens venteværelse*. Begreper fra teatervitenskapen er mye brukt i billedkunsten (jamfør Thiis' kritikk av Krohg og det teatralt), og i det klassiske historiemaleriet var figurene ofte oppstilt som på en teaterscene.⁸⁷ Det store Albertine-maleriet kan sees i denne tradisjon, med modeller iført kostymer som ble regissert av Krohg. Av eksempler på en slik tradisjon kan en nevne Jacques-Louis Davids *Horatienes ed* (1784, Louvre) og i Norge har man blant andre Knud Bergsliens (1827 – 1908) birkebeinerbilde fra 1869, Oscar Arnold Wergelands *Nordmændene lande paa Island* (1877), *Eidsvold 1814*, og Eilif Peterssens *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* (1875-76, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). Édouard Manet og en rekke andre franske realistiske malere fra omkring 1850-70 var og en viktig forutsetning for Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse* hvor man forholdt seg til det høyverdige historiemaleriet og tok i bruk deler av dens konvensjoner på en ny måte.

Anne-Britt Gran ga i 2004 ut en bok som tok for seg det teatralt og iscenesatte, hvor hun sier at "Iscenesetteren syr forestillingen sammen; skaper en helhet og reiser verket på scenen".⁸⁸ Hun poengterer at "Det teatralt er et relasjonelt fenomen; det teatralt forholder seg

⁸⁷ Riktignok var dette ifølge Dietrichson ikke optimalt: "Bildet skall andligen föra oss in i den framställda handlingens tid och kulturförhållanden; - de gamla tiderna skola visa oss sine gestalter i tidens egen karakter, ej moderna människor i mask och främmande kostym: detta är teaterns sak, och när historiebilden gör på detta sätt, säga vi tadlande om den, att den är *teatralisk*." i Dietrichson, *Det Sköna Verld*, 417.

⁸⁸ Anne-Britt Gran, *Vår teatralt tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* (Lysaker: Dinamo Forlag, 2004), 11-12.

alltid til sin motsetning eller ektepart i form av det ikke-teatrale”.⁸⁹ Altså relaterer det teatrale seg nødvendigvis til det autentiske; det teatrale har noe som ikke er iscenesatt som en forutsetning, ellers vil hele dets mening miste sin betydning. Men, sier hun videre; det er viktig å skille mellom ”det opplagte og synlig teatrale” som peker på sin egen iscenesettelse, og ”det tilsynelatende autentiske” som skjuler at det er iscenesatt.

Det uttalt teatrale handler om en villet teatralitet, et ønske om å spille, iscenesette og å sette på spill. Musical-filmer, dragshow, opera og karneval kan sies å være teatrale på denne måten. De ser iscenesatte ut, og de prøver ikke å skjule det. Det uttalt teatrale kan være av både fiksjonell og ikke-fiksjonell karakter. Mens musicalfilmer er iscenesettelse av en fiksjon, en oppdiktet handling, er karnevalet ren maskerade; utkleddning og forvandling. Det uttalt teatrale handler om en villet autenticitet, om det å spille og iscenesette det ekte på en måte som innebærer at verken spillet eller iscenesettelsen synes. Det uttalt teatrale er det tilsynelatende autentiske.⁹⁰

Ettersom Christian Krohg tidligere i stor grad faktisk malte direkte av virkeligheten, som for eksempel i Skagen-maleriene, kan det ha bidratt til at folk flest automatisk også trodde *Albertine i politilegens venteværelse* var autentisk. Altså kan man si at *Albertine i politilegens venteværelse* er ”uttalt teatralt”; det er tilsynelatende autentisk. Nå ble ikke et maleri betraktet som en bærer av sannhet slik et fotografi ble på denne tiden, og ved historiemaleriets tilfelle var det for eksempel helt nødvendig å iscenesette etter beste evne utifra de historiske fakta man hadde for å gi en mest mulig overbevisende virkelighetsgehalt. På bakgrunn av historisk forskning, enten det gjaldt klær, arkitektur eller liknende, gjaldt det å male det historiske emnet slik man forestilte seg det kunne vært, fritt for anakronismer. Eilif Peterssens kjente historiemaleri *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* tok for seg en hendelse som fant sted på 1500-tallet, så det sier seg selv at det var en umulighet å oppnå full autenticitet ettersom det ble malt på 1870-tallet. Man kan si det er ”uttalt teatralt” om man trekker en analogi til Anne-Britt Grans *resonnement*; det er åpenbart iscenesatt, og det var publikum fullt klar over. Historiemaleriets konvensjoner hadde i stor grad en basis i at det skulle oppleves som noe ekte, at det var slik det faktisk kunne ha vært. Det var store formater, hvor maleriets rammer ble redusert, figurer var malt i sin virkelige størrelse, og det hele ble forsøkt fremstilt så realistisk som mulig. Det skulle være som å titte inn i en annen verden, fryst i tid og rom.

Impresjonistene og naturalistene dro denne tankegangen i mer ekstreme lengder, ved ekstremt øyeblikkspreg, tilfeldigheter, avskjæring, med mer. Poenget her var at det ikke skulle oppfattes som noe som hadde utspring i kunstnerens hode, men bare malt direkte av naturen.

⁸⁹ Gran, *Vår teatrale tid*, 12.

⁹⁰ Gran, *Vår teatrale tid*, 14.

Selve motivet var avgjørende for om det ble ”uttalt teatralt” eller ”uuttalt teatralt” ettersom det ved impresjonisme og naturalisme ble tatt utgangspunkt i samtiden. I *Albertine*-boken nevnes også gatenavn og spesifikke steder som skaper en enda større nærhet og virkelighetsfølelse. Likevel er likhetene mellom *Albertine i politilegens venteværelse* og et historisk maleri som *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* interessante. Begge er basert på faktiske hendelser og er malt i et atelier med modeller som er oppstilt og regissert etter kunstnerens ønske, i tillegg til de historiemaleriske konvensjonene jeg var inne på. Jeg vil gå nærmere inn på dette senere i oppgaven, da jeg vil foreta en grundigere gjennomgang av historiemaleriet.

3.0.2. Teatralitet og absorpsjon

Kunsthistorikeren og kunstkritikeren Michael Fried (f. 1939) har sett på forholdet kunstverk og betrakter, og hvordan kunstkritikere på slutten av 1700-tallet var oppmerksomme på forholdet absorpsjon og teatralitet.⁹¹ I boken *Absorption and Theatricality* (1980) utvikler Fried en teori omkring absorpsjon og teatralitet, med det absorberte bildet på den ene siden, og det teatrale på den andre. Et absorbert bilde er et bilde hvor figurene handler helt ubevisst i forhold til seg selv og omverdenen. Absorpsjon i forhold til Fried kan oversettes til ”oppslukt” – at figurene er oppslukt av seg selv eller hverandre i samhandlingen. Krohgs *Sovende Mann III* (1882, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design), *Daggry* [ill. 3], *Sypike* [ill. 4] og *Trett* [ill. 24] er eksempler på slike bilder hvor figuren er ”absorbed in what he or she is doing, hearing, thinking, feeling”.⁹² Særlig *Sovende Mann III*, hvor karakteren ligger med ryggen til betrakter, er i høy grad et eksempel på et bilde som er helt absorbert. På den andre siden har man bilder som er teatrale. De virker, i motsetning til det absorberte bildet, kunstig – som om figurene spiller skuespill, og virker falske. Det teatrale antyder en bevissthet rundt å bli iaktatt, mens det absorberte bildet ignorerer eller benekter et

⁹¹ Det bør påpekes at Fried ser på det teatrale og absorberte i forhold til modernismen og modernismens evolusjon. Det absorberte bildet inngår her som en del av det autonome kunstverket, hvor kunstverket ”virker” for seg selv, uavhengig av en deltagende betrakter. Minimalismen på 1960-tallet som Fried kritiserte, var for eksempel teatralt ved at kunstverket ”henvendte” seg til en betrakter som ble aktivisert i forhold til verket. Det moderne, autonome kunstverket foretrekker ifølge Fried ”oppslukthet”; det er absorbert og lukket om seg selv og dermed autentisk.

⁹² Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1988) [1980], 10.

publikum.⁹³ Man kan si at de teatrale figurene spiller seg ut (overspiller) for å oppnå oppmerksomhet fra publikum; det man kan kalle ”et spill for galleriet”.

Når en figur henvender seg til betrakter, slik som damen fremst i *Albertine i politilegens venteværelse*, brytes det absorberte. Dette at en person henvender seg direkte til betrakter er et klassisk historiemaleri-grep, og ifølge Fried kan slike vendinger slå begge veier. Manet har ifølge Fried løst dette på en bra måte i *Frokost i det grønne* (1862-63, Musée d’Orsay) ved at kunstneren både aksepterer og nekter for at det fins en betrakter som står foran lerretet – han har funnet en måte å nøytralisere iakttagers nærvær og skapt en fiksjon om at det ikke står noen foran lerretet.⁹⁴ Dette kan ifølge Fried oppnås om det er malt overbevisende nok – så overbevisende at det ikke virker som et skuespill, og det er dette Manet har oppnådd. De frontalt vendte karakterene må ikke være teatralisk uttrykksfulle. Så lenge de ikke er det, kan de nemlig likevel oppleves som absorptive. Man ser om de frontale figurenes er teatrale eller absorberte utfra ansiktsuttrykk; om de er tause, gåtefulle, meditative, innadvendte, og liknende – eller poserende eller har et teatralt ansiktsuttrykk som røper bevissthet rundt det å bli iaktatt.

Absorpsjon kan ifølge Fried være et knep for å unngå teatralitet og oppnå større realisme. Når damen fremst i *Albertine*-maleriet ser ut mot betrakter og bryter ”det absorberte”, risikerer altså Krohg at bildet blir for teatralt. Men samtidig ønsket Krohg å oppnå størst mulig effekt i forhold til publikum – for bildet skulle gripe en, og da kan et slikt knep skape større delaktighet og kontakt med publikum; voyeur-effekten hvor karakterene ikke er klar over at de blir iaktatt, blir revet bort. En frontalt vendt karakter kan helt klart skape større deltagelse og engasjement iforhold til publikum, og er det oppnådd, har man også minsket avstanden mellom kunstverk og betrakter.

I mange tilfeller kan det virke mer unaturlig og kunstig når den avbildede snur seg bort. Et overdrevet absorbert bilde vil nemlig virke teatralt.⁹⁵

⁹³ Fried, *Absorption and Theatricality*, 100.

⁹⁴ Fried, *Absorption and Theatricality*, 108.

⁹⁵ Michael Fried, *Manet’s Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996), 266.

3.0.3. Stereotyper

I maleriet *Kampen for tilværelsen* tydeliggjør Krohg budskapet i stor grad ved overdrevne gester og ansiktsuttrykk, og i *Albertine i politilegens venteværelse* kan det også være at han følte han måtte overdrive situasjonen så folk flest forsto hva det dreide seg om. Dermed tydde han til stereotypen av en prostituert. Oscar Thue skrev at

Albertine er fattigslig kledd, mens de andre kvinnene (bortsett fra jenta som støtter seg til veggen) er iført kostbare, fargerike drakter, hansker og hatter, noen har også parasoller. Dette var de prostitueres måte å kle seg på, og det bidrog til å klargjøre situasjonen for publikum.⁹⁶

Jeg mener det er en nærmest overdrevet kontrast mellom Albertine og de andre kvinnene både i deres holdning og klær.⁹⁷ På denne tiden var det mange sosiale koder i spill som publikum så bedre den gang enn vi gjør nå. I Andreas Auberts artikkel i *Dagbladet* fra 1887 om *Albertine i politilegens venteværelse* ser vi at han tydelig kunne lese kvinnene utfra holdning og ansiktsuttrykk. Han så først og fremst ”Medfølelse, Eftertanke, ved Siden af Nysgjerrighed, LigeGYldighed og Haan”.⁹⁸

Men hva er stereotypen av en prostituert i Kristiania på 1880-tallet? De kledde seg svært forskjellig avhengig av bordell-standarder og om de var offentlig prostituerte eller hemmelig prostituerte.⁹⁹ Antallet pent kledde prostituerte i det store Albertine-maleriet kan gi et skjevt bilde av hvordan de prostituerte kledde seg, ettersom ikke alle tjente gode nok penger til å kle seg som en overklassekvinne. De prostituerte i Kristiania på 1880-tallet måtte følge en rekke regler som var innført av myndighetene, deriblant hva angikk oppførsel og klesdrakt. Prostitusjon var altså tabubelagt og man ønsket på mange måter å feie det hele under teppet; de prostituerte skulle ikke være synlige eller vekke oppsikt i bybildet og de måtte kle seg så nøytralt som mulig og holde seg unna for eksempel Karl Johans gate. Stereotypen av en prostituert lå nemlig ikke nødvendigvis bare i klesdrakten, men i holdningen deres. Det er dette som får blant annet Oscar Thue og Andreas Aubert til å si at de prostituerte i *Albertine i politilegens venteværelse* er brautende og vulgære. Ifølge politiet ble de prostituerte ofte omtalt som fulle og at de lagde bråk, altså en motsetning til den typiske pietistiske viktorianske kvinnen. Det er ikke så lett å se utfra det overmalte fotografiet av *Albertine i politilegens venteværelse*, ikke minst siden fotografiet ikke er i farger, men her

⁹⁶ Thue, *Christian Krohg*, 153.

⁹⁷ Særlig med tanke på datidens detaljhysteri når det kom til klesdrakt og utseende i det offentlige rom, som jeg kommer tilbake til ved gjennomgangen av Richard Sennetts *The Fall of Public Man*.

⁹⁸ Aubert, ”I Anledning af Christian Krohgs store komposition: Fra Politilægens Venteværelse”, i *Dagbladet*, 22. mars 1887.

⁹⁹ Takk til Joachim Solum som gjorde meg oppmerksom på dette.

virker klesdrakten mer moderat og dagligdags enn slik det ble i det store Albertine-maleriet. Thue var som nevnt inne på at Krohg etterhvert ble mer fascinert av motivets rent maleriske muligheter, som klesdraktenes fargeprakt og stoffkarakter hos de prostituerte i det store Albertine-maleriet. Om man jobber intenst med noe over lengre tid, kan det være naturlig å minste noe av interessen eller rett og slett fokusere på andre ting og områder. Krohg begynte med temaet, historien og en idé som han ønsket å fremstille best mulig i sitt maleri. Dette vektlegges i komposisjonsbiten, hvor han gikk gjennom grunnleggende ting som hvor handlingen skulle utspille seg, hva som skulle inkluderes og ikke. Her finner man en rekke forarbeider med prøving og feiling. Til slutt begynte han å fråtse i detaljer som ikke nødvendigvis hadde så meget med det opprinnelige temaet å gjøre.

3.0.4. Kroppsteknikk

I 1934 holdt Marcel Mauss en rekke foredrag i Paris i *La société psychologique* med tittelen *Kroppsteknikkene*.¹⁰⁰ Gjennom sine analyser av kroppsteknikkene føres han mot at kroppsteknikker, altså det som har med kroppens bevegelser å gjøre, ser ut til å gjøre kroppen til et teknisk redskap hvor ulike sosiale koder spiller inn. Han stiller grunnleggende spørsmål som ”går alle mennesker på samme måte?”¹⁰¹ Umiddelbart vil man si nei, det gjør de ikke – det er like mange måter å gå på som det er enkeltindivider. Likevel hevdet Mauss at man kan systematisere de uendelig mange måter å gå på, og slik få noen generelle, identiske trekk. Gjør man det, finner man ut at grupper av mennesker fra ulike perioder i historien, eller ulike deler av verden, går forskjellig. Kroppen må nemlig, ifølge Mauss, forstås ut ifra en sammenheng mellom noe psykologisk, sosiologisk og fysiologisk. Handlinger er sammensatt av fysio-psyko-sosiologiske handlingsserier. Det er altså ikke kun noe anatomisk. Mauss vektlegger nemlig særlig det sosiologiske aspektet, og sier at kroppens bevegelser ikke er naturlige, men utledet av en sosial kode som sees i de teknikker som brukes til kroppens bevegelser. Vi går med andre ord forskjellig fordi vi anvender forskjellige kroppsteknikker – altså forskjellige sosiale koder av kroppens fysiologiske bevegelser. Det samme kan man se innen andre fysiologiske bevegelser som svømming eller skihopp. Skihopp- og svømmeteknikkene har endret seg, og varierer fra sted til sted. Mauss kommer med et eksempel som angår gange, illustrert med en historie fra et sykehusopphold han hadde i New

¹⁰⁰ Dette er gjengitt i Christa Lykke Christensen, Anne Jerslev og John Thorup, *Kroppe – Billeder – Medier* (København: Borgens Forlag, 1998), 10-15.

¹⁰¹ Ibid., 11.

York.¹⁰² Han syntes sykepleierskene gikk annerledes enn de franske, men han syntes likevel å dra kjensel på måten de amerikanske gikk på. Og det var på amerikansk film han hadde sett slik gange. Da han senere returnerte til Frankrike, la han merke til hvordan særlig kvinnene i Paris nå også var begynt å gå som amerikanske filmstjerner. Han kunne generalisere hvordan armene og hendene plasseres når man går, utgjør da en sosial idiosynkrasi – og det er ikke et produkt av en individuell, fysiologisk bevegelse, men en psykisk innretning. For Mauss er kroppen teknikk, på samme måte som en film eller et fotografi er teknikk. Kroppen er menneskets mest naturlige redskap og man aper etter sosiale koder som følge av for eksempel mote og sosialt press, enten det er frivillig og helt bevisst eller ikke.

De prostituerte kroppsteknikk eller kroppsholdning i *Albertine i politilegens venteværelse* tok med andre ord utgangspunkt i en stereotypi som var kodifisert i en rekke sosiale teknikker; både ved direkte, umiddelbar omgang med verden, og gjennom kulturskapte redskaper som fotografi og maleri. For Krohg var figurenes kroppsstilling og holdning en viktig del av iscenesettelsen. Det gjaldt å balansere forholdet mellom ”slik de faktisk så ut” og den stereotypiske fremstillingen av en prostituert. Han ønsket å klargjøre situasjonen for publikum, men samtidig uten å måtte ty til lettvinte effekter og direkte publikumsfrieri.¹⁰³

3.0.5. Richard Sennett og *The Fall of Public Man*

Sosiologiprofessor Richard Sennett (født 1943) ga i 1977 ut boken *The Fall of Public Man* hvor han forklarer hvordan sosiale relasjoner har gjennomgått, og fremdeles gjennomgår dramatiske forandringer. Det er hovedsaklig de store europeiske byene Sennett snakker om, men det er likevel universelt og også aktuelt for 1880-tallets Kristiania. På midten av 1700-tallet forteller han at London og Paris var blitt et samfunn der scene og gate bokstavelig talt var blandet sammen. Kroppen ble behandlet som mannekeng og tale ble behandlet som et tegn fremfor et symbol. Alt fra hatter og hansker til sminke og personlige attributter var det første man så. Dette ga selv på avstand et tydelig førsteinntrykk. Thomas Carlyle skrev følgende i 1832:

¹⁰² Ibid., 12.

¹⁰³ Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 3.1.7. ”Krohg og naturalismen”.

All visible things are emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually, and to represent some Idea, and "body" it forth. Hence "Clothes", as despicable as we think them, are so unspeakably significant.¹⁰⁴

Thomas Carlyle mente at klærne ikke var et slør, men en guide til det autentiske "selvet" til den som bærer klærne. Man kjente en person ved å forstå seg på det mest konkrete – klær, tale og oppførsel. Det ga ledetråder til private følelser og vedkommendes personlighet.

Dette forandret seg på 1800-tallet, og det var særlig tre krefter som forandret det offentlige livet ifølge Sennett: Den industrielle kapitalismen, en ny sekularitet, samt en arv og videreutvikling av "ancien régime".¹⁰⁵ "Ancien régime" forstås her som perioden før den franske revolusjon, ofte brukt synonymt med føydalisme fra omtrent 800-1800. Samtidig som den materielle tilstanden forandret seg (populasjon og økonomi), ble individuell personlighet en sosial kategori. Det oppsto en styrket individualisme – særlig i forhold til slik det var tidligere under "ancien régime". Sennett tar opp sekulæriseringens konsekvenser. Han sier at viljen til å tro ikke blir borte selv om en kultur mister troen på gud, men at den forflytter seg til en personlighetsdyrkelse i stedet. Mennesket mystifiserer sin egen tilstand. Resultatet av personlighetsdyrkelsen kommer i form av en populær fascinasjon for klær og mote.¹⁰⁶

Sammen med denne sekulære troen på personlighet; en tro på at det umiddelbare utseende er en guide til indre følelser, kombinert med den økonomiske og industrielle kapitalismen, fører "personlighet" som en sosial kategori inn i den offentlige sfære. De nye kodene på 1800-tallet var passivitet og mystifikasjon av utseende. Nå var det logikk, objektivitet, voyeurisme og stillhet i det offentlige. Dette var nye materielle betingelser i den moderne byen. Rundt 1840-1850 var klærne blitt veldig homogene og nøytrale.¹⁰⁷ Folk kledde seg mer og mer uniformelt og monokromatisk enn tidligere. Nye maskiner muliggjorde masseproduksjon. Symaskinen (1825) var særlig viktig, og gjennom aviser kunne man se nyeste mote, øyeblikkelig. Det ble nå et ensidig og passivt forhold mellom selger og kjøper, hvor man tidligere på markedene gikk og prutet og spilte en aktiv rolle var det nå blitt faste, lave priser og store kvanta. Det kunne nærmest være som en teaterforestilling, mens man nå plutselig, helt uten kjøpepress kunne plukke ut de gjenstander man ville ha og gå i kassa – uten noe teatrealitet – og betale det prislappen krevde. Tidligere var det faktisk ulovlig å ha satte priser på varer. Dette er noe

¹⁰⁴ Thomas Carlyle, "Sartor Resartus" [1832], i Harrold & Templeman, *English Prose of the Victorian Era* (Oxford: Oxford University Press, 1938), 94.

¹⁰⁵ Richard Sennett, *The Fall of Public Man* [1977] (London: Penguin books, 2002), 127.

¹⁰⁶ Sennett, *The Fall of Public Man*, 151.

¹⁰⁷ Sennett, *The Fall of Public Man*, 161.

man knapt tenker på i dag, men den gangen var det en voldsom overgang og kundene trengte ikke spille en rolle, og dermed ble passivitet en norm.

Hvordan man leste en persons personlighet utfra slike nøytrale klær er da spørsmålet. I 1750 hadde man farger, emblemer, hatter og bukser som ga øyeblikkelige signaler og tegn på sosial tilhørighet. 100 år senere lå det hele på en miniatyristisk plan. Hvor knappene på en frakk var plassert, tøykvaliteten, lærstøvler, slipsknuter, klokker og andre subtile detaljer markerte eierens sosiale stand.¹⁰⁸ Hvor rent et nakkebånd var kunne være nok for en butikkeier å avgjøre om han var ”en av oss eller ikke”.¹⁰⁹ I Steven Marcus sine studier av viktoriansk seksualitet i boken *The Other Victorians*, viser han hvordan det medisinske og sosiale bildet på midten av 1800-tallet var for prostituerte, og hvordan de strevde for å se mest mulig lik ut som vanlige, respektable kvinner. De ga kun små ledetråder som kunne røpe at hun var prostituert.¹¹⁰ Men likheten gikk også den andre veien. Hvordan kunne en respektabel kvinne skilles fra en løssluppen kvinne? Man sier at djevelen er i detaljene, og i løpet av 1800-tallet oppsto en frykt for å sende ut feil signaler ved de minste detaljer ved utseende og kroppsspråk. Siden mesteparten av kroppen var skjult av klær, kunne det være i detaljer som hvordan fingerneglene så ut eller fargen på tennene. Denne frykten for å ufrivillig eksponere ens karakter, samt den defensive tilbaketrekning av følelser og økende passivitet var resultatet av personlighetens entré inn i samfunnet. Den respektable kvinnen kler og bekymrer seg over om avslørende detaljer kan hinte til dårlige sider ved hennes karakter, likeledes som bankmenn gransker hverandre for ledetråder etter ”gentlemanliness”.¹¹¹

I forhold til Krohgs fremstilling av personene i *Albertine i politilegens venteværelse* er dette med at små detaljer kunne avsløre ens karakter interessant. For et publikum som sannsynligvis var overfølsom ovenfor detaljer ved utseende til folk ute i det offentlige, kunne man rett og slett ikke ta feil. I maleriet kommer det tydelig frem hvem som er hvem og hvilken sosial rang de har utfra klær og kroppsholdning. I boken, såvel som i Albertine-maleriene gir hattene en ledetråd til personligheten. Da Albertine skal til hovedpolitistasjonen i Møllergaten for første gang er hun usikker på hvordan hun skal kle seg:

Kanskje hun burde hatt håret opp allikevel? – å nei -. Skulle hun gå ned og låne Olines hatt? Huff, nei – hun ville ikke ha den spørningen hennes. – Hun kunne gjerne gå med tørkle i dag, det kunne s’gu være akkurat det samme.¹¹²

¹⁰⁸ Sennett, *The Fall of Public Man*, 165.

¹⁰⁹ Sennett, *The Fall of Public Man*, 166.

¹¹⁰ Steven Marcus, *The Other Victorians* (New York: Random House, 1964), 5-6.

¹¹¹ Sennett, *The Fall of Public Man*, 193.

¹¹² Krohg, *Albertine*, 118.

Inne i politilegens venteværelse beskriver Krohg blikkene Vika-tøsene; at de ”mønstrer henne fra topp til tå og smilte kjent”.¹¹³ Albertine visste løpet var kjørt med det samme hun satte foten innenfor dette rommet; visste at folk ville baktale henne, og at det ville gå med henne akkurat som med søsteren og Jossa. Dette er særlig interessant i forhold til den skammen Sennett snakker om, hvor man på 1800-tallet hadde en frykt for å bli feiltolket for selv den minste ting.

Sennett mener at den ”deformerte” idéen om det offentlige utseende (appearance) som de hadde arvet fra ”ancien régime”, gjorde at de ble oppfattet som mer seriøse og mindre ekspressive hverdagsskuespillere enn deres forfedre.

Fielding in 1749 spoke of London as having become a society in which stage and street were “literally” intermixed; the world as a theater, he said, was no longer “only a metaphor” as it had been in the Restoration. Rousseau in 1757 wrote a treatise to show that the conditions of life in Paris forced men to behave like actors in order to be sociable with each other in the city.¹¹⁴

Sennett mener det var oppstått en bro mellom det som var troverdig på scenen og det som var troverdig eller autentisk på gata.

Just as the actor touched people’s feelings without revealing to them his own character offstage, the same codes of belief he used served his audience to a similar end; they aroused each other, a definition the material conditions of life would have made difficult, frustrating, and probably fruitless. This bridge, in turn, gave men the means to be sociable, on impersonal grounds.¹¹⁵

Fra omkring 1830 ble det et stadig større krav til historisk korrekte kostymer ved teateret. Publikum krevde nøyaktighet for å skrape den nødvendige illusjonen ved teateret. Det ble brukt flere måneder på research til Shakespeare-stykker for å få historisk korrekte antrekk. Scenen fortalte nå en sannhet som ikke gata lenger kunne.¹¹⁶ Folk kledde seg, som nevnt, på denne tiden slik at man ved første øyekast ikke kunne ”kjenne” en person – men samtidig trodde man at intim (nær/personlig) kunnskap var knyttet til klærne og hvordan en var kledd. Og nettopp i teateret kunne en være sikker på at folkene en så var ekte; at skuespillerne faktisk representerte det de spilte. Det var ikke noe lureri eller tilsløringer i teateret, i motsetning til på gata. I teateret var livet var slik det så ut til å være. Teaterhistorikere (som Richard Southern) kaller midten av 1800-tallet for illusjonsalderen.

¹¹³ Krohg, *Albertine*, 120.

¹¹⁴ Sennett, *The Fall of Public Man*, 64.

¹¹⁵ Sennett, *The Fall of Public Man*, 64.

¹¹⁶ Sennett, *The Fall of Public Man*, 174.

When Moyr Smith spoke of the search for the "illusion necessary" that all these historical forays entailed, what he meant was that for a play to be believable it had to establish a truth of time and place – a truth the players and the audience could not establish in their own lives.¹¹⁷

Byen var en verden der fysisk utseende ikke hadde noen sikkerhet. Aristoteles sier at teateret involverer en villig opphevelse av mistro. Men scenekostymet på midten av 1800-tallet transcenderer dette, sier Sennett. I byen må man stole på kunsten for å sette en stopper for "mystifikasjonen", og fortelle den sannhet menn og kvinner ellers kun kan utlede av en ofte feilaktig deduksjonsprosess fra miniatyriserte ledetråder (knappeplassering og andre detaljer skulle nå si hvordan ens personlighet var). Teateret gjorde nå det den moderne storbyen ikke selv kunne gjøre. Man skilte mellom mysterium, illusjon og bedrag på den ene siden – og sannheten på den andre. Autentisitet som ikke krever noen som helst anstrengelse for å dekode, åpenbarte seg kun under scenekunsten.

Jeg finner en interessant link til naturalismen her, og utifra det som blir stilt opp i forbindelse med teateret mener jeg også kan gjelde innen andre kunstformer på denne tiden. Man kan teoretisere dette og si at man ser en tendens innen billedkunsten (særlig realismen og naturalismen) som gikk ut at den fikk i oppdrag å være en bærer av sannhet ettersom publikummet ikke kunne etablere en sannhet i sine egne liv.

The classic tradition of "theatrum mundi" equated society with theater, everyday action with acting. This tradition thus couched social life in aesthetic terms, and treated all men as artists because all men can act. The difficulty with this imagery is that it is ahistorical. The whole history of public culture of the 19th Century was of people who were gradually losing belief in their own expressive powers, who on the contrary elevated the artist as someone who was special because he could do what ordinary people could not do in everyday life; he expressed believable feelings clearly and freely in public.¹¹⁸

Jeg har i denne delen sett på blant annet forholdet kunstverk og betrakter. Som jeg har påpekt, ønsket Krohg å skape størst mulig autentisitet og tydde til ulike grep for å oppnå dette. Men samtidig ønsket han å oppdra publikum; de skulle bli grepet slik Krohg var blitt grepet. Formålet var nemlig at maleriet skulle virke samfunnsgavnelig; å påpeke feil i samfunnet i håp om en forbedring.

I den neste delen vil jeg se nærmere på hva som ligger i begrepet naturalisme og hvordan man forsto naturalismen på 1880-tallet (og da i all hovedsak Zolas naturalisme). Den naturalismen Krohg holdt på med var tett knyttet opp til spørsmålet om autentisitet, med aktørkravet som Jæger påpekte på den ene siden, og forholdet bilde/publikum på den andre.

¹¹⁷ Sennett, *The Fall of Public Man*, 176.

¹¹⁸ Sennett, *The Fall of Public Man*, 266.

3.1. Naturalisme

Noe av det som har skapt så stor forvirring blant kunstnerne på 1880-tallet er at ”naturalisme” tradisjonelt sett betyr virkelighetskunst, akkurat som ”realisme”. Et annet problem var at naturalismen som periode i utgangspunktet var et litterært fenomen som man videreutviklet til andre grener som naturalistisk teater og billedkunst.¹¹⁹ Oscar Thue gir en kort, men presis forklaring av begrepet og en oppsummering av forskjellen mellom naturalisme og realisme i sin magisteravhandling:

Når begrepene realisme og naturalisme anvendes på bildende kunst, står realisme for virkelighetskunst, naturalisme for virkelighetskunst i 1870 og 80 årene. Idémessig ser vi intet skille. Mellom den litterære r. og n. skiller vi imidlertid nettopp når det gjelder idéinnholdet. Den litterære n. sees som en krassere og mer ytterliggående retning enn r., med større konsentrasjon om triste, opprørende og sjokkerende motiver. (Den litterære r. er ikke fri for idealisme, men den litterære n. har tatt skrittet over i determinismen.)¹²⁰

Dette kommer også frem i *Verdens litteraturhistorie* fra 1973:

Realismen var et program, naturalismen blev en doktrin, som fik næring ved bl.a. Darwins nedstamningsteori: *Artenes Oprindelse* (1859). Naturalisme er den systematiske, militante og totale realisme. Sagen er jo, at de største af naturalisterne har en usædvanlig spændvidde. De har rødder tilbage i romantik og idealisme, de driver iagttagelsen af virkeligheden til yderste spids, og de peger samtidig fremad mod den sjælsdyrkelse, som slår igennem op mod århundredskiftet. Hos nogle af disse digtere er naturalismen endda så spændt, at den truer med at sprænge sit eget univers.¹²¹

Det er en brytning mellom idealisme og modernisme fra omtrent 1840 til rundt andre verdenskrig. Hovedspørsmålet var hvordan kunsten skulle reflektere virkeligheten. Ved idealisme var tanken at kunsten skulle gi et frikvarter som skulle peke mot idealene og løfte sinnet. Man søkte til et overordnet nivå hvor man kunne forsone seg med virkeligheten. I den andre retningen, modernismen, skulle man reflektere samtiden på en sann måte; ”her og nå”. Det moderne gjennombruddet i nordisk litteratur dateres gjerne til 1871 da Georg Brandes begynte sine forelesninger i København om de nye strømningene i litteraturen. Realismen som retning regnes fra omtrent 1850 til 1890 og kom som en reaksjon på idealismen og romantikken og ville skildre problemene i samfunnet med troen på at sannheten var frigjørende. Rundt 1880 fikk naturalismen fotfeste og blir sett på som enten en reaksjon på realismen eller en videreføring av den. I motsetning til romantikken, der man gjerne tok

¹¹⁹ Dette er noe av grunnen til at jeg har trukket inn blant annet naturalistisk teaterteori som jeg mener også er gjeldende i det naturalistiske maleriet.

¹²⁰ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 120.

¹²¹ F. J. Billeskov Jansen, Hakon Stangerup og P. H. Traustedt, red., ”Naturalismen: 1860-1890”, *Verdens litteraturhistorie*, bind 9 (København: Politikens Forlag, 1973), 11.

utgangspunkt i fantasien, den subjektive opplevelse, det overnaturlige og naturens opphøyethet (sublimitet), ville man under realismen skape kunst med base i virkeligheten; det man kunne verifisere gjennom observasjon. Naturalistene ville gå enda lenger og gjøre kunsten til en vitenskap, med vekt på objektivitet. Den var krassere enn realismen ved sin avdekning av dobbeltmoral, og man skulle skildre samfunnet og menneskene så sant som mulig og dykket lenger ned i avgrunnen enn realistene. I likhet med realistene hadde de et sterkt ønske om å tvinge frem endringer i samfunnet ved å vise det frem i dagen, enten det var innen litteratur, maleri eller teater. Naturalistene skildret gjerne sider av mennesket man ikke hadde kontroll over; det deterministiske; altså arv, miljø og dyriske drifter som på forhånd bestemte hvordan ens skjebne ble. Man ser en klar påvirkning fra naturvitenskapene (særlig den darwinistiske tankegangen) og sosiologien. Forenklet kan man si at i realismen var tanken at enkeltmennesket var i stand til å forandre samfunnet, mens i naturalismen var tanken at samfunnet måtte forandres før menneskene kunne endre sine liv.

M. J. Monrad mente at realisme etterhvert delte seg til naturalisme og impresjonisme (innhold og form). Det er viktig å skille mellom 1880-talls malernes to utgangspunkter: ”plein-air”, som man finner eksempelvis innen impresjonismen, som gikk på det rent maleriske, og ”virkelighet”, som man finner eksempelvis innen naturalisme, som gikk på innholdet.

”Plein-airisme” var en maleriske praksis de norske kunstnerne hadde lært fra de franske friluftsmalerne som gikk tilbake til Barbizon-skolen fra 1830-tallet. De var igjen inspirert av John Constable som skilte seg fra den gyllenbrunlige ateliertonen som den akademiske landskapskonvensjonen fordret, med sine friske, grønne landskap som var malt ute i friluft. En forutsetning for å male ute var at man malte raskt før lyset forandret seg for mye. Innen i atelieret trengte man ikke bekymre seg for dårlig vær eller lysets flyktighet og man kunne bruke så lang tid man ønsket. I den akademiske tradisjonen var det vanlig å gjøre raske skisser ute i friluft for så å fullføre maleriet inne i atelieret. Det var først med impresjonismen at skissen virkelig fikk en egenverdi. Av franske friluftsmalere som hadde betydning for de norske kunstnerne kan man nevne Corot, Millet, Breton, Bastien-Lepage og Courbet. Impresjonismen kan man altså si var motstykket til akademismen på 1870 og 80-tallet rent formalt, - mens naturalismen, som skildret *lave* motiver var akademismens motstykke om man ser på innholdet.

Når man går over til å se på det andre utgangspunktet, altså det som går på innholdet, på ”virkelighet”, tenker man på den naturalistiske teori som man hentet fra litteraturen, da i

første omgang fra brødrene Goncourt og deres realistiske tradisjon og videre til Émile Zola. Til grunn lå positivismen, en filosofisk retning som kun godtok det man ”positivt” kunne bevise. *Le Roman expérimental* som utkom i 1880 var Zolas viktigste programskrift, men han hadde også før dette i essays og kritikker ført frem sin naturalistiske teori. Ifølge Zola skulle romanen være kjølig iakttagende, akkurat som i en klinisk-medisinsk forskning. Til tross for denne vitenskapelige tilnærmingen mente Zola at man skulle betrakte kunstverket som et stykke natur sett gjennom et temperament. Den vitenskapelige naturalist prøvde å vise at voldsomme krefter styrte menneskets liv; krefter en kanskje ikke var klar over og ikke hadde kontroll over – nemlig arv og miljø. Naturalistene ønsket å lære og bevisstgjøre sitt publikum (offentligheten), men et paradoks ved nettopp at man prøvde å gi publikum en sosial leksjon, var at mange mistet den vitenskapelige objektiviteten som grunnla det hele. En ekte naturalist er en reformator; en som har troen på at hans studier i sosiale og psykologiske forhold på en eller annen måte bidrar til å gjøre verden bedre. Det er ulike fløyer innen naturalismen; fra de moderate til de ytterliggående. Fra de som var mer estetisk til de som var mer politisk innstilt.

Begrepet naturalisme er som nevnt ikke et entydig uttrykk som bare er knyttet til slutten av 1800-tallet. A. David-Sauvageot skrev i 1889 at det var mange naturalister fra mellom slutten av middelalderen og slutten av 1800-tallet, og nevner Velasquez, Caravaggio, Raphael og Spakespeare.¹²² En annen historiker mente de tidlige naturalistene inkluderte Sokrates, Euripides, Virgil, Rutebeauf, Villon, Marot, Rabelais, Montaigne, Racine, Molière, Descartes, Bossuet, La Rochefoucauld, La Bruyère, La Fontaine, Charles Sorel, Fontenelle, Bayle, Marivaux, Lesage, Prévost, Laclos, Rousseau, Diderot, Rétif de la Bretonne, etc.¹²³ I Brandes’ *Naturalismen i England* inkluderes Wordsworth, Shelley, Byron og Scott. Opprinnelig ble naturalisme brukt i antikk filosofi for å betegne materialisme, epikureanisme, eller annen sekularisme. 1700-talls-naturalisme var ifølge Holbach et filosofisk system som så på universet som noe som var blottet for transcendentale, metafysiske eller gudommelige krefter. Diderot skrev om naturalistene som de som ikke trodde på gud, men kun materialistisk substans. Filosofen Caro kontrasterte naturalisme og spiritualisme i 1882. Denne filosofiske dominansen av termen ble forsterket av Littrés *Dictionnaire de la langue française* fra 1875, som betegnet naturalisme som ”système de ceux qui attribuent tout à la nature comme premier principe” (systemet til de som finner alle primære årsaker i naturen). Lilian R. Furst og Peter N. Skrine ga i 1971 følgende beskrivelse av naturalisme:

¹²² A. David-Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme* (Paris, 1889), 95.

¹²³ Charles Beuchot, *Histoire du naturalisme français* (Paris: Editions Correa, 1949), 21-32.

From the seventeenth century onwards a naturalist painter was one who depicted not historico-mythological or allegorical subjects, but sought to give on canvas as exact an imitation as possible of the real forms of nature. In this sense the word occurred frequently in nineteenth-century art criticism, specially in France in the writings of Baudelaire and Castagnary who maintained in his *Salon de 1863* that (...) “the naturalist school asserts that art is the expression of life in all its forms and degrees, and that its sole aim is to reproduce nature at the height of its force and intensity”. This ideal is clearly based on a mimetic realism, but there is an added ingredient in the final phrase which gives some leeway to the artist’s contribution, whether in his choice of the moment of portrayal or the manner. Castagnary’s text is – perhaps deliberately – imprecise, but the possibility is certainly left open. In its very ambivalence Castagnary’s definition is important for, and characteristic of, Naturalism in the arts. It was from the fine arts that the term was finally imported into literary criticism, almost certainly by Zola in the preface to the second edition of *Thérèse Raquin* (1867). In the 1860s, through his school-friend Cézanne, Zola had been introduced to many of the Impressionist painters and had taken up the cudgels on their behalf with his customary energy and enthusiasm. At that time the Impressionists were very much the outsiders, engaged in a bitter struggle against the artistic Establishment of the *Académie des Beaux-Arts* which favoured dark and dull historico-mythological pictures and repeatedly rejected the Impressionists’ brilliantly coloured, subtle studies of the town and country scenes around them. The young painters chose everyday subjects from contemporary reality because they were interested above all in observing the changing play of colour and light. These new ideals, as well as the courage that inspired them, were immensely exciting to Zola, and although he may not fully have understood the Impressionists’ intentions, he published a series of flamboyantly daring reviews of their exhibitions. In these articles Zola used the words “impressionist”, “realist”, “actualist” and “naturalist” freely and synonymously. There can be little doubt that this was the source of its literary currency.¹²⁴

Det kommer her frem at realisme og naturalisme naturlig nok har blitt blandet sammen, men at også impresjonisme er noe flere så på som ensbetydende med naturalisme. Selv ikke Zola gjør noen klar distinksjon på dette området, noe som igjen kan ha bidratt til ytterligere forvirring.

Den litterære naturalismen på andre halvdel av 1800-tallet var en konsekvens av sin tid; etter en tid hvor idealisme og romantiske situasjoner og karakteriseringer sto i sentrum, fikk man en rekke faktorer som utløste en hang etter det helt motsatte. Positivism, darwinisme (i forbindelse med Darwins publisering i 1859, *Origin of the Species* ser man naturalismens syn på at mennesket er et dyr hvis kurs er determinert utifra arv og miljø), sekularitet (troen på den observerbare virkelighet i motsetning til troen på det overnaturlige, som også kan sees i sammenheng med positivism og darwinisme), industrialisme, vitenskapelige fremskritt og fotografiets dokumentariske egenskap bidro til dette. Mange naturalister mente og trodde fullt og helt at sannheten og fakta var noe man kun kunne oppnå ved omhyggelig observasjon av virkeligheten, noe som gjorde at for eksempel Jæger tok med stenografsutstyret sitt til sin venns begravelse, og at Zola målte dimensjonene til en prostituerts rom i forbindelse med *Nana*. Naturalismen var en ekstremistisk bevegelse. Det er en absurditet som er åpenbar; kunst er ikke ”natur” og heller ikke jobber kunstneren som en vitenskapsmann. Hvis man ser på den naturalistiske teori, ser man at det er en anti-estetikk til

¹²⁴ Lillian R. Furst og Peter N. Skrine, ”Naturalism”, i *The Critical Idiom 18* (London: Methuen, 1971), 4-5.

stede, der man helt bevisst ønsker å ekskludere de kreative kreftene hos kunstneren. Men teori og praksis er to forskjellige ting, og selv ikke Zola klarte å følge sin egen teori – og godt er det, for det ville neppe holdt seg rent litterært og kunstnerisk i dag om han hadde gjort nettopp det. Det var Zolas bruk av ordet ”temperament” fra hans kjente definisjon ”une oeuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”¹²⁵ (et kunstverk er et utsnitt av naturen sett gjennom et temperament) som i særlig stor grad brøt sammen den vitenskapelige objektivitet og videre hele den naturalistiske teori. Det blir en selvmotsigelse, men likevel, uten denne selvmotsigelsen ville man kanskje ikke hatt mange av de kunstverk, teaterstykker og bøker som regnes blant de fremste uansett sjanger.

3.1.1. Émile Zola

Émile Zola regnes av mange som naturalismens grunnlegger og bevegelsens store, sentrale skikkelse. Inspirert av blant annet Claude Bernards eksperimentelle naturvitenskap og Taines kunsthistoriske determinisme, var Zola den første som skisserte en teori rundt naturalisme i litteratur og videre oppstilte dens teorier for både scenekunst og billedkunst. Han ga naturalismen sitt navn – som skulle skille seg fra realismen, og så på sine romaner (som flere av dem senere ble omgjort til skuespill) som kliniske laboratorier der han vitenskapelig kunne utforske konsekvensene til sine karakterer ut ifra deres fødsel og bakgrunn. Uunngåelig ble hans skapninger tilsynelatende offere av samfunnet, og alle hans konklusjoner virket pessimistiske. Et essensielt krav var at kunsten ikke skulle lyve, og Zola mente at kunst og litteratur skulle tjene det søkende sinn, at man skulle undersøke, analysere og rapportere om mennesket og samfunnet; i søken etter fakta og logikken bak det menneskelige liv. Zola grunnla naturalismen i Frankrike gjennom sitt ”naturvitenskapelige” program, noe han også forsøkte å realisere i sine romaner. Det er sosiale studier som skildrer den råe virkelighet i all dens brutalitet. Han var en fiende av idealiserende litteratur, og hans prinsipper og idéer ble formulert i en rekke offisielle programskrifter: *Le Roman expérimental* (1880), Den eksperimentelle roman; *Les Romanciers naturalistes* (1881), De naturalistiske romanforfattere, etc., og de tegner et klart og dogmatisk bilde av de idéer som hadde rykket mer og mer frem siden Balzacs tid; nemlig at romanen er nåtidens og fremtidens litteraturprogram, og dens oppgave er å skildre den sosiale og psykologiske virkelighet. Den er et erkjennelsesmiddel og et instrument i fremskrittets tjeneste, akkurat som vitenskapene i det den formidler innsikt i

¹²⁵ Émile Zola, *Mes haines: causeries littéraires et artistiques; Mon salon* [1866], (Paris: Charpentier, 1880), 229.

tilværelsens faktiske og prinsipielle betingelser. Og nettopp derfor mener Zola at dens virkelighetsskildring skal være så presis og konkret som en vitenskapelig avhandling, basert på en bæredyktig dokumentasjon og med minst mulig av forfatterens personlige idéer og fordommer til fordel for objektive fakta.

Men rent praktisk skulle det vise seg å bli verre, og ikke engang Zola klarte å forholde seg helt objektiv i sine romaner.

Det er en underlig ironi i dette at Zola som satte hele sin titanske energi inn på å være objektiv vitenskapsmann og naturalist, ble en genial skaper av symboler. Han ville skrive ut fra iakttagelse og erfaring; men allerede Brandes bemerker ikke uten malise at *Nana* i meget ringe grad bygger på iakttagelse og erfaring. Boken er jo faktisk full av overdrivelser og usannsynligheter.¹²⁶

I 1883 sa Maupassant følgende om Zola: ”Han har en medfødt tilbøjelighed for at skabe digte, en trang til at forstørre, til at bruge levende skabninger og livløse genstande som symboler”. Naturalismens fiender (eksempelvis kritikerne Faguet og Brunetière) kunne med glede vise hvor grovt Zolas verker synder mot hans egne idealer. I den forbindelse bør det nevnes at Zola var en selvlært positivist og blant annet brukte teorier av arvelighetsteorikeren Prosper Lucas og Hippolyte Taine som mønster for sin teori. Til tross for at hans bøker ikke var dokumentarisk virkelighet, viser hans tenkemåte og arbeidsform at teorien svarer til en personlig realitet. Zola brukte tørr, rasjonell tenkning som grunnlag for sin fantasi. Hans systematiske konstruksjoner, slektstrær og liknende, satte i gang hans skaperkraft. Dokumentasjonen lå med andre ord i forarbeidet og virket som en inspirator og igangsetter for hans skaperkraft. Kanskje nettopp dette alene gir Zolas prinsipp om den systematiske vitenskapelige metode en berettigelse.

Det man skrev eller malte skulle fremstå som fullstendig sannsynlig. I likhet med *Albertine*-boken til Krohg, bruker Zola mye slang for å skape en realistisk atmosfære, noe man kan finne i for eksempel *L'Assommoir* (1877) der Zola skildrer alkoholisme og fattigdom i arbeiderklassedistriktet i Paris. Han brukte mye tid på nettopp å studere hvordan folk snakket og oppførte seg på gata for å skape, slik Zola så det, et best mulig bilde av det virkelige liv. I *Nana* (1880) er det erotikkens ødeleggende krefter som er tema. Her ser man driftslivet som en fatal, lurende trussel som ender i død og undergang. Spesielt knytter han tydelige angstforestillinger på borgerskapets vegne til disse mektige kreftene som hverken kan beherskes eller kontrolleres.

Zola oppfordret til at man skrev om det miljøet man kjente godt, ettersom miljøet og omgivelsene dikterer karakterene: ”Inside a factory, the interior of a mine, the gingerbread

¹²⁶ Waldemar Brøgger, fra forordet i Émile Zola, *Nana* [1880] (Oslo: Nasjonalforlaget, 1962), 7.

market, a railway station, flower stalls, a racetrack, and so on. All the activities of modern life can take place in them".¹²⁷ Zolas teorier blir også redegjort for i forordet til hans skuespill og bøkene *Le Naturalisme au théâtre* (1881) og *Nos Auteurs dramatiques* (1881). I *Le Naturalisme au théâtre* sier Zola at den store naturalistiske utviklingen som begynner på 1400-tallet og går helt opp til vår tid, faktisk dreier seg utelukkende om å skifte ut det metafysiske mennesket med det fysiologiske mennesket. Zola mente den naturalistiske bevegelsen hadde eksistert til alle tider, men at den nå endelig har trådt inn i en tidsalder som var meget gunstig for naturalisme.¹²⁸ Han mente det var en kamp mellom det romantiske og det naturalistiske drama, og at de vakreste verk ble til om man tok utgangspunkt i samtidens miljø og befolket det med levende mennesker. Zola mente vanskeligheten lå i å bruke en borger fra ens egen tid; en grotesk og dårlig kledd skikkelse, og likevel få frem den sublime poesi. Enhver, sier han, kan presentere en marionettedukke for publikum og kalle den for Karl den Store – og på den måten vekke publikums evne til å forestille seg figuren i sitt hode. Nei, det vanskelige er å skape en figur som er storslått i sin sannhet og kjærlighet som man ikke finner maken til i noen annen litteratur. Da vil man kunne skape vakre verk.¹²⁹

Da Zola jobbet som teater-kritiker, så han kveld etter kveld oppsetninger med utdaterte temaer, og han ønsket å kaste de tradisjonelle konvensjonene som hadde preget teateret i århundrer, og få inn sannhet og realitet i teateret. Det betydde ikke at det trengte å være en kjedsommelig hverdagslig fortelling om ingenting – men deri lå nettopp utfordringen – å skape noe vakkert av noe hverdagslig. På en scene var det umulig å skape 100% sannhet, men man skulle best mulig gi et inntrykk av sannhet innenfor de rammene og de forutsetningene man hadde. Man hadde for eksempel et eget teaterspråk før dette, og Zola ville man skulle snakke slik man snakket til daglig – inkludert bruk av slang, sosiolekt og liknende.

[...] Zola were not so naïve as to think that the task of the director, actor and designer was to put reality on the stage, but to *represent* reality as honestly and as truthfully as possible. This, obviously, entailed a three-dimensional construction of sets resembling as closely as possible real locations, filled with real objects, and for flesh-and-blood characters to behave in these re-created spaces as naturally as possible.¹³⁰

¹²⁷ Émile Zola, "Naturalism in the Theatre" [1881], i *A Sourcebook on Naturalist Theatre*, overs. av Albert Bermel, red. av Christopher Innes (London; New York: Routledge, 2000), 50.

¹²⁸ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* [1881] (Paris: François Bernouard, 1928), 92-93.

¹²⁹ Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, 24-25.

¹³⁰ Claude Schumacher, red., *Naturalism and Symbolism in European Theatre: 1850-1918* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 3.

I *Le Roman expérimental* ønsket Zola å påvise at man kan bruke en vitenskapelig, eksperimentell metode, ved hjelp av observasjon, innenfor litteraturen. Han henviser til Claude Bernard, som hadde drøftet dette inngående og gir et utdrag:

Observatøren registrerer rett og slett dei fenomena han har framfor seg... Han må vere som ein fotograf; hans observasjonar må gi eit nøyaktig bilete av naturen... Han lytter til naturen, og skriv ned det den dikterer han. Men så snart han har fastslått kjensgjerningane og observert fenomena grundig, melder idéen og resonnementet seg, og eksperimentatoren dukkar opp for å tolke fenomenet.¹³¹

Observatørrollen i naturalismen er noe uklar. I praksis var nemlig observatør og eksperimentator den samme personen, og å skille disse to fra hverandre kunne virke overkommelig i teorien, men rent praktisk var denne abstrakte idéen heller tvilsom. Zola henviser videre til Bernard da han spesifiserer dette, men det er likvel ikke helt oppklarende (rent praktisk) i forhold til Jægers strenge observatørkrav:

Eksperimentatoren, det er han som i kraft av ei meir eller mindre sannsynleg tolkningshypotese om dei observerte fenomena, utformar eksperimentet slik at det innanfor dei logiske rammene som hypotesen rommer, gir eit resultat som hypotesen kan kontrollerast gjennom. Så snart resultatet av eksperimentet viser seg, står eksperimentatoren overfor ein vanleg observasjon som han har framkalla og som han må registrere på vanleg måte, uten fordommar. Eksperimentatoren må da forsvinne, eller snarare skape seg om til observatør for ei stund; og det er først etter å ha fastlagt som ved vanlege observasjonar resultatet av eksperimentet, at tanken kan kome inn i biletet att for å resonnerer, samanlikne og vurdere kor vidt den eksperimentelle hypotesen er bekrefte eller omstøyt av dette resultatet.¹³²

Zola oppsummerer det ovenfor ved å si at

[...] heile arbeidet består i å samle inn fakta frå den ytre verda, og deretter – ved påverknader i modifiserande retning frå miljø og ytre omstende – å studere mekanismene i desse fakta, utan nokonsinne å fjerne seg frå dei lovene som gjeld i naturen. Såleis når ein til slutt kunnskap – vitenskapleg kunnskap – om mennesket slik det tér seg som individuelt og sosialt handlande vesen.¹³³

Bernard utdyper i *Den eksperimentale videnskap* (1865) at ”Det videnskablige eksperiment maa værre grundet paa kjendskapet til fænomenernes naturnødvendige sammenheng, det er determinisme, ellers er det blindt og empirisk”.¹³⁴ Observasjonen er nemlig fremkalt av eksperimentet, og mens observatøren skal være helt objektiv, har eksperimentatoren en forutinntatt stilling til eksperimentet. Siden har observatøren mulighet til å skifte mening alt

¹³¹ Bernard sitert i Zola, ”Den eksperimentelle romanen”, 285.

¹³² Bernard sitert i Zola, ”Den eksperimentelle romanen”, 285.

¹³³ Zola, ”Den eksperimentelle romanen”, 286.

¹³⁴ Claude Bernard, *Den eksperimentale videnskap*. (Hovedtrækkene af hans ”innledning til den eksperimentale medicin”), overs. av M. Mustad (Kristiania: Huseby & Co, 1886). Originaltittel: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], 35.

etter resultatet av eksperimentet. Det bør til slutt bemerkes at Zolas idéer ofte ble feiltolket, og at Zola selv bidro til ytterligere forvirring da han ikke var trofast mot sitt eget kunstsyn.

Ungdommens subjektivitet, som eksponeres i artiklene fra 1866 i ukeavisen *L'Événement*, ble erstattet med et kunstsyn med vitenskapelige pretensjoner, blant annet redegjort for i det teoretiske skriftet *Le roman expérimental* fra 1881. Kunstnerens temperament byttes ut med evne til objektiv observasjon og analyse. Originalitetskravet dempes til fordel for streben etter eksakte kunnskaper og sosiologisk beskrivelse, kort sagt med det Zola kaller den eksperimentelle metode.¹³⁵

3.1.2. Georg Brandes

Man kommer ikke utenom Brandes når man snakker om Krohgs forståelse av naturalisme og den sosiale tendenskunst. Med tendenskunst menes kunst som tar klar stilling i et omstridt spørsmål. Georg Brandes (1842 - 1927) innledet i København 1871 sine forelesninger over århundrets litteratur med å kreve at litteraturen skulle sette tidens store spørsmål under debatt og lede revolusjons- og fremskrittsideene inn i Nordens åndsliv. I 1870 ble Brandes doktor på en avhandling om Taine; *Den franske Æsthetik i vore Dage*. Men Brandes slutter seg ikke til Taines determinisme, men derimot bekjenner han seg til en historisk og psykologisk belysning av litteraturen i stedet for den gamle formalistiske kritikk. Stuart Mills lykke- og nyttefilosofi (utilitarisme) gjorde også et sterkt inntrykk på Brandes, og han oversatte i 1872 Mills bok om kvinnes undertrykkelse.

Brandes har en bred litterær forståelse av naturalisme, og omtaler det som ”den Begrænsning, at Grundlaget er Naturhengivelse eller Naturstudium,” og ”at standpunktet er taget inden for Alnaturen og ikke i det dogmatiske Overnaturlige”.¹³⁶ Man kan si at Brandes bygger en bro mellom romantikken og det moderne gjennombrudd, ettersom han sikter til romantikernes panteisme og naturdyrkelse. Han tar utgangspunkt i den klassiske tolkningen av ordet naturalisme fra 1700-tallet, hvor det franske ordet ”naturalisme” opprinnelig betegnet både naturfilosofi og naturreligion. Det utelukket på den ene siden den gudommelige inngrepelse, men er på den andre siden ikke nødvendigvis areligiøst eller ateistisk. Dette skiller seg fra Zolas forståelse av naturalisme, hvor det er ensbetydende med en naturvitenskapelig tilgang i moderne forstand som bygger på positivisme og darwinisme. I 1876 holdt Brandes sin første forelesning i Kristiania, og i 1880-årene holdt han flere ganger foredrag i både Kristiania og Bergen. En åndelig revolusjon raste gjennom Norden, og Norge

¹³⁵ Erik Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, i *Kunst og kultur*, årgang 74, nr. 2 (Oslo: Universitetsforlaget/Gyldendal, 1991), 102.

¹³⁶ Georg Brandes, *Det moderne Gjennembruds Mænd: en Række Portræter* (Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1883), 398.

var i en særstilling på denne tiden. Den industrielle revolusjon og alt den førte med seg; borgerskapet, kapitalisme, proletarisering, byens eksplosive vekst, og på tankelivets område: liberalisme, positivisme, utilitarisme, sosiale og anarkistiske bevegelser – alt dette kom sent til Norden, og da det først kom, kom det voldsomt og alt på én gang. De brytninger og omveltninger som så plutselig kom, skapte en dyptgående tids- og krisebevissthet, ikke minst hos kunstnerne.¹³⁷ Meget viktig for utviklingen av Krohgs radikalisme var hans møte med Georg Brandes. Krohg malte nemlig et portrett av Georg Brandes over hele 9 mnd. ”en halvanden Time hver Formiddag”.¹³⁸ Thue mente Brandes utvidet Krohgs åndelige horisont; satte ham inn i Taines estetikk og henledet hans oppmerksomhet på Stuart Mill og Comte, og at Brandes hadde en ”avgjørende betydning ikke bare for Krohgs forfatterskap men også for hans sosiale tendenskunst”.¹³⁹

3.1.3. Garborg og Dietrichson

På 1880-tallet var det en heftig debatt i Kristiania om naturalismen var et fremskritt eller et forfall. Arne Garborg (1851 – 1924) holdt foredrag i Studentersamfunnet i 1882 der han kritiserte kunsthistorieprofessor Lorentz Dietrichson påstand om dette forfallet. Når Garborg og Dietrichson er to oppponenter for naturalismen, kommer det både av ulike tolkninger av hva naturalismens vesen består av - og om man har behov for den. Dietrichson blir en motpol i særlig grad ettersom han alltid har forfektet det ånderlige og det skjønne. Han var Norges første professor i kunsthistorie, og for 1880-tallsgenerasjonen ble han oppfattet som noe gammeldags. Fra Garborgs foredrag kommer det frem at:

[...] århundredets poesi begyndte med idealisme, men med den tendents at nærme sig naturen; efter idealismen kom romantiken, der kom naturen i nogen drag nærmere; så kom realismen, der gik livet endnu nærmere; og så kom naturalismen; den søgte at komme naturen og livet for alvor nær, - skulde altså egentlig være en ganske logisk forsættelse af århundredets bestræbelse, - være et fremskridt mod det opstillede mål; men her sagde professoren stop; den var ikke et fremskridt, den var forfald. Hvorfor? Fordi den fornægter åndens frihed. Ja; men åndens frihed har været nægtet før; determinismen, ja fatalismen har været oppe adskillige gange; og den poetiske republik er ikke gået under for det, det blir altså ikke riktigt at opstille dette som noget karakteristisk, noget for naturalismen fuldendt; vi har kun at fastholde udviklingsgangen: Tendensen henimod naturen; naturalismen har nærmet sig naturen med større bestemthed end nogen af de tidligere retninger; - den skulde altså ikke kunne afvises som et forfald.¹⁴⁰

¹³⁷ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 10-11.

¹³⁸ Georg Brandes, ”Et Tiaar”, i *Levned*, bind 2 (Kjøbenhavn; Kristiania: Gyldendal, 1907), 295.

¹³⁹ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 18.

¹⁴⁰ Arne Garborg, *Betegner den moderne naturalisme i poesien et fremskridt eller et forfald? :4 foredrag holdte i Studentersamfundet den 18 novbr. og 2 decbr. 1882*. Red. av Garborg, prof. Lyng og literat Henrik Jæger (Kristiania, 1882), 1-2.

Videre påpeker Garborg at tidens diktning må stå i samsvar med den åndsretningen tiden er i, og at tiden de var inne i var naturalistisk, akkurat som den romantiske diktningen sto i samme forhold til sin tid. Mye av det samme kommer Krohg også inn på i sitt foredrag *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* i 1886, som jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven. Videre sier Garborg at det er Darwin som stemplet århundrets ånd og at ”vi kan ikke lade være at tro på arveligheten som bestemmende for individet; og vi kan ikke lade være at anvende loven om årsag og virkning også på moralske fænomener”.¹⁴¹

I forhold til objektivitet og naturalisme sier Garborg at mennesket ikke kan være absolutt objektivt, men at man bør strebe etter å være så objektiv som overhodet mulig. Garborg sier videre at grunnen til at Zola fortrinnsvis skildrer de ”lavere strøg” er fordi det er det miljøet han kjenner best. Og dette er for Garborg det viktigste; ikke at man skal kun skildre det lave, men de sfærer man kjenner best. ”Der er intet i naturalismens begreb eller væsen, der skulde hindre den i at behandle alle livets forhold”.¹⁴² Dietrichson hadde irritert seg over at man kun skildret en deprimerende samfunnspest, om livet virkelig er så mye elendighet og fordærvelse som naturalistene fokuserer slik på. Men til det svarer Garborg at naturalismen ønsker å sette problemer under debatt og gjøre folk oppmerksom på den elendighet. Og om naturalismen ikke nødvendigvis løser problemene, tvinger det iallefall folk til å tenke, sier Garborg. Så lenge det faktisk er slik livet er, så er man forpliktet til å kjenne til det.¹⁴³ Professor Dietrichson kritiserte også naturalismens metode, - nemlig det at den forsøkte å være vitenskapelig og dermed hverken ble vitenskap eller poesi, kun et ”videnskabelig-poetisk halvhetsfuskeri”. Til dette sier Garborg:

Den naturalistiske methodes *videnskabelighet* består blot i, at digteren, gående ud fra almindelige videnskabelige grundsætninger, bygger sin skildring på iagttagelser, videnskabelig nøiagtige iagttagelser, og at han forholder sig videnskabeligt nøgtern – objektiv – i sin skildring. Han bygger på iagttagelse, men skaber billeder; - han er og bliver altså kunstner. Ligesom billedhuggeren studerer anatomi som en mediciner, for ved dens hjælp at forme naturtro billeder, således studerer digteren naturen i størstmulig detail for ved hjælp af dette studium at kunne skabe billeder af slående naturtroskab. Jo mere anatomi en billedhugger kan, jo sikrere kan han fremforme sine billeder, og jo nøiagtigere digteren studerer naturen, des mere betrygget er han mod feilgreb. Der kan ikke blive tale om nogen forfuskende sammenblanding af videnskab og kunst, al den stund de i sit formål er aldeles grundforskjellige. Videnskaben generaliserer, kunsten individualiserer, - de arbejder hver i sin retning. Forsåvidt de begge, hver i sin forstand, søger sandhed, kan de i ydre henseende lære af hinanden eller benytte hinandens resultater; men de blandes ikke. Det er ingen feil ved digterværk, at det er så nøiagtigt i sin psykologi, at videnskabsmanden kan støtte sig til det i sin undersøgelse. – Shakspeare [sic] har jo adskillige gange været brugt af psykologer -,

¹⁴¹ Ibid., 3.

¹⁴² Ibid., 4.

¹⁴³ Ibid., 5-6.

tvertimod, det er et fortin, - såsant blot digterværket forøvrigt giver, hvad det skal give: det levende billede.¹⁴⁴

Garborg sier altså at man skal tilnærme seg virkeligheten så objektivt som mulig, men at denne ”vitenskapeligheten” som er satt i forbindelse med og lagt til grunn for naturalismen, ikke måtte tolkes for bokstavelig. Man måtte ikke blande vitenskap og kunst; de skulle benytte seg av hverandres resultater slik at de samlet kan gi ”det levende billede”. Jo nærmere kunstneren er kjent med naturen – sannheten, den objektive virkelighet – jo bedre kunst vil det bli, betrygget mot feilgrep. Ser man på Hans Jægers kritikk av både boken *Albertine* og maleriet *Albertine i politilegens venteværelse* - i lys av dette, ser man at Jæger er mer ekstrem i sin tolkning av naturalismen, til tross for at de begge er enige om at jo større kjennskap til det man skriver eller maler, jo sannere blir det.

3.1.4. Johan Vibe

Johan Vibes bok *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen* fra 1884 er enda et innlegg i naturalismedebatten i Kristiania på denne tiden. Det går meget klart frem at Vibe ikke har mye til overs for Zola og hans naturalisme. Vibe henviser til Zolas *Le Roman expérimental* og stiller opp dens teorier, og bryter de ned punkt for punkt. Vibe mener det er en absurditet og en umulig oppgave for en forfatter å være en vitenskapsmann som foretar psykologiske eksperimenter.¹⁴⁵ Determinisme mener han også er tøv og gir som eksempel; ”Om en Mand bliver en Drukkenbolt, beror for det første paa hans Legemes og hans Hjernes Organisation, for det andet paa de ydre Omstændigheder, der paavirke ham”.¹⁴⁶ Vibe kommer inn på naturalismens samfunnsreformatoriske kraft, men også dette blir avvist:

Det er ikke umuligt, at *Onkel Toms Hytte* har været medvirkende Aarsag til Slaveriets Ophævelse i de forenede Stater, og Dickens har maaske gennem sine Verker bidraget til at afskaffe enkelte Misbrug i England. Men har disse Romaner gjort praktisk Nytte, da er det ikke ved sin usminkede og nøgterne Gjengivelse af Sandheden. Tverimod, de Verker, som man Grund til at antage har bidraget direkte til at rette Feil og forbedre Institutioner, udmærker sig netop ved de *modsatte* Egenskaber af dem, som Zola fordrer af en Roman. De udmærke sig ved sin Overdrivelse og sin Ensidighed.¹⁴⁷

Dette er interessant i forhold til *Albertine i politilegens venteværelse* og de ”overdrevne” gestene og kontrastene som jeg var inn på tidligere i oppgaven.

¹⁴⁴ Ibid., 7-8.

¹⁴⁵ Johan Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen* (Kristiania, 1884), 11.

¹⁴⁶ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 4.

¹⁴⁷ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 19-20.

Vibe mener det er umulig å være helt objektiv og å skrive eller male noe helt og fullt sant, ettersom man alltid tar avgjørelser på hva man inkluderer og ikke. I fantasien derimot, er alt "sant" (riktig), ettersom ingenting er feil i en fantasi.¹⁴⁸ Vibe spør så hvordan et naturalistisk verk vil holde seg rent kunstnerisk når for eksempel tendensen ikke lenger er aktuell (slik som *Albertine i politilegens venteværelse* kan oppfattes i dag). Videre stiller han spørsmålstegn ved den generelle nytteverdien kunsten har og har hatt, og kommer frem til at det ikke er kunstens poeng: "Hvilken Nytte har vel Homers Illiade gjort? Den har neppe forbedret Krigskunsten, Moralen, Sædelæren eller Samfundets Institutioner".¹⁴⁹ Her skilte også Krohgs syn seg betraktelig, ettersom Krohg mente at kunsten hadde en misjon hvis fremste mål var å peke på urettferdighetene i samfunnet så det ble forandret og skapt et bedre samfunn.¹⁵⁰

Zola fordret at skjønnlitteraturen i alle henseender skulle være naturtro gjengivelse av virkeligheten. Det mener Vibe er en stor misforståelse. Det er ikke forfatterens oppgave å være vitenskapsmann, sier han; det ville isåfall bli meget kjedelig diktning, og ikke lenger snakk om noen "Forfatterbegavelse, der bliver kun Tale om Referentbegavelse" og videre "bliver ethvert selvstændig Forfatterskab en Uting, eftersom enhver Bearbejdelse af Virkeligheden bliver en Afsigelse fra denne".¹⁵¹

Vibe påpeker at naturalistene ikke lar leseren selv få bruke sin fantasi. I forbindelse med Gullivers reise til Lilleput sier Vibe at man vet selvsagt at det ikke finnes slike små mennesker, men man kan forestille seg det: "Skildringen strider mod vore *Kundskaber*; men den strider ikke mod vore *Forestillinger*".¹⁵² Zolas påstand om at ikke-naturalistiske forfattere gjorde seg skyldig i overdrivelser; at de ikke skildrer naturlige mennesker, men derimot engler eller djevler, mener Vibe heller ikke stemmer. Forfatterens formål, sier Vibe, er å skildre de trekk som skal styrke en karakters hovedinntrykk i så stor grad at leseren kan få et kraftig og enkelt inntrykk av personen. Det som gjør at et kunstverk eller en bok kan trosse tidens tann er at de "ikke har skildret Menneskene saaledes, som vi ser dem rundt om os i det virkelige Liv, men kun har benyttet Menneskene som Modeller".¹⁵³ Vibe mener man skal bruke fantasien og bygge på virkeligheten slik som kunstneren eller forfatteren så det for seg. Han vil man skal ta utgangspunkt i en rekke mennesker – trekke ut de interessante bitene, og

¹⁴⁸ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 23-24.

¹⁴⁹ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 24.

¹⁵⁰ Krohg, "Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen", 32-35.

¹⁵¹ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 28.

¹⁵² Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 30.

¹⁵³ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 48.

lage et nytt fantasimenneske av det.¹⁵⁴ Det er først da det blir fengslende, og ”vi bliver gennem dem opmærksomme paa Feil, Laster og Latterligheder, som omgive os i det daglige Liv”.¹⁵⁵ Vibe mener altså det komplett motsatte i forhold til naturalistene; at man ved å skape noe fra fantasien, for eksempel en utopisk fremstilling av virkeligheten, først da kan man se hvor ille det er i virkeligheten. Han mener man ikke kun må skildre med sitt hode, men også bruke sitt hjerte; ikke bare sin forstand, men også sin fantasi - ellers griper det ikke tilskueren eller leseren. Dette er helt motsatt av det Jæger legger frem sin kritikk i *Impressionisten*, hvor Jæger mener at nettopp fordi Krohg ikke hadde sett det i virkeligheten griper det oss ikke.

Zola fordret at man skulle skrive objektivt kjølig og vitenskapelig, men Vibe mener det er en av forfatterens oppgaver å vekke lidenskaper og tilfredstille dem, og dersom en stiller seg likegyldig i forhold til sine personer, fremkalles den samme likegyldigheten hos leseren:

Ensidighed i Betragtningen og en levende personlig Følelse ligeoverfor de skildrede Personer er ligesaa nødvendig for Forfatteren som Upartiskhed og koldblodig, uinteresseret Tænkning for Videnskabsmanden.¹⁵⁶

Jeg finner det interessant at selv om Krohg ville vært uenig i det meste av det Vibe sier, har han likevel ved *Albertine i politilegens venteværelse* benyttet seg av flere av de grepene Vibe oppfordret til. Jeg tenker særlig på at Krohg slett ikke var objektiv, men tok i bruk virkemidler som skulle skape medfølelse blant publikum, og videre bruk av kontraster og stereotyper av prostituerte og deres kroppsholdninger som skulle være lette å forstå for datidens betrakter. Man kan argumentere for at Krohg mistet objektiviteten idet han valgte et tema som han var blitt så grepet av, ettersom han da hadde inntatt en subjektiv rolle til saken, hvor han ville vise hvilken urett som var blitt begått. Naturalismens drivkraft er å forbedre samfunnet, men den skal, som vitenskapen avdekke ”hvordan” noe skjer, i motsetning til det uvitenskapelige ”hvorfor”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Dette er interessant i forhold til de stereotypiske prostituerte og deres kroppsteknikk som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven.

¹⁵⁵ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 49.

¹⁵⁶ Vibe, *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*, 51.

¹⁵⁷ Bernard, *Den eksperimentale videnskab*, 29-31.

3.1.5. Hans Jæger

Hans Jæger var en venn av Krohg og en person Krohg lyttet til og på mange måter så opp til og forsvarte. Både Jæger og Krohg arbeidet med bladet *Impressionisten*, og Krohg var også redaktør frem til og med det fjerde nummeret fra 1887 hvor altså Jægers kritikk av Albertine var viet stor plass.¹⁵⁸ I foredraget *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* sier Krohg at han ”kjenner i det hele tatt hittil bare to impresjonister i litteraturen, det er Guy de Maussapassante og Hans Jæger. Hans Jæger er Nordens Manet”.¹⁵⁹ Jægers selvbiografiske *Fra Kristiania-Bohémén* ble øyeblikkelig beslaglagt da den kom ut i 1885, og den resulterte i en større pengebot, 60 dagers fengsel, samt at han mistet jobben som stortingsstenograf. Jæger var en foregangsmann for Krohg, der han, inspirert av naturalismen og den deterministiske diktning ønsket å beskrive de sosiale forholds innflytelse på enkeltindividet ut fra det selvopplevde. I *Utdrag av debatten i "Den frisindede Studenterforening" i 1886 om "Pressefrihedens grænser" og "Fra Kristiania-Bohémén"* får man et innblikk i Jægers tanker:

Jeg har hverken ment at skrive en bog til fordel for bordeller eller [...] den frie kjærlighet, og jeg har heller ikke tænkt at skrive en bog, som skulde rive ned de tre store granitkolosser [...] hvorpå samfundet nu hviler [...]. Hva jeg har tænkt at gjøre, er simpelthen at fremstille to menneskeliv, fremstille dem således, at De, mine damer og herrer, når De læste min bog igjennem, skulde komme til at leve disse menneskeliv efter, komme til at leve, hvad disse folk har levet. Det er dette, som er blevet forbudt.¹⁶⁰

Jæger forsøkte å fremstille virkeligheten så godt han kunne, og det ville han gjøre ved å skrive om det han kjente best til. Ifølge Jæger var det ikke slik at han skrev det han gjorde for å sjokkere, men fordi han ikke kunne forklare seg på noen annen måte. Jæger satte pressefrihetens grenser på prøve, og reagerte på at man kun kunne skrive om visse liv og deler av samfunnet, mens andre ting var strengt forbudt; nemlig det man ikke vanligvis snakket om, de delene av samfunnet man ignorerte til tross for at man var smertelig klar over deres eksistens. Jæger mente man ikke kunne lukke øynene og ignorere visse deler av samfunnet, men fortelle hele sannheten – både det høye og lave, den usminkede fulle og hele sannhet uansett hvor tarvelig og støtende den måtte være for noen. Den naturalistiske diktning hadde slik Jæger så det en rett til å fremstille livet slik det var.

¹⁵⁸ Det bør nevnes at det neppe var noe ondt blod mellom Krohg og Jæger, og at dette var grunnen til at han ga seg som redaktør, men heller på grunn av all oppmerksomheten rundt Albertine-striden med følgende rettsaker.

¹⁵⁹ Krohg, "Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen", 35.

¹⁶⁰ Hans Jæger, "Utdrag av debatten i 'Den Frisindede Studenterforening' 1886 om 'Pressefrihedens grænser' og 'Fra Kristiania-Bohémén'" [1886], i *Fra Kristiania-Bohémén* [1885], II (Oslo: Dreyers Forlag, 1950b), 246.

Beslagleggelsen av *Fra Kristiania-Bohémén* var et hardt slag for Jæger. Ikke bare på grunn av straffen han fikk, men ikke minst fordi man hadde sett med slike store forventninger til Sverdrup og hans ministerium. Boken skapte aldri noen bred folkeopinion, og Jæger ble avvist av både Bjørnson, Kielland og Ibsen. Selv Brandes og Garborg var kjølige. På den andre side var det også flere som ble grepet av Jæger: Jonas Lie, Christian Krohg, Gunnar Heiberg, Nils Collett Vogt, Kinck, Hamsun og Amalie Skram.

Bohémene ville drive flest mulig over i depresjon og fortvilelse for gjennom en slik misnøye å vekke borgerskapet til politiske og sosiale reformer. I fortalen til *Fra Kristiania-Bohémén* som kom ut 2 måneder før selve boken, kommer det frem at Jæger hadde store ambisjoner – han skulle innlede en moderne norsk romanlitteratur:

Jeg ved, at denne bog er et monstrum af en bog - literært som socialt. Men dessværre, den maatte bli det i begge henseender.

Literært, fordi jeg, uden oprindeligt literært talent, i trediveaars alderen saa mig nødsaget til selv at overta løsningen af en opgave [...] nemlig at indlede en moderne norsk romanlitteratur.

[...] ethvert virkelig naturalistisk værk både ved sin form og ved sit indhold nødvendigvis må støde voldsomt an imod, hvad der nu for tiden ansees for god social tone. Jeg skal forklare hvorfor: Naturalismen er – kort definert – deterministisk digtning. Og determinismen går ud fra, at menneskene under de faktisk forhåndenværende omstændigheder umulig kan handle anderledes, end de virkelige handler.¹⁶¹

Det er en anarkistisk holdning som kommer frem, hvor Jæger sier at ”Determinismen går altså ud fra, at man aldrig med nogen *moralisk* ret kan drage et menneske til ansvar for hans handlinger”.¹⁶²

3.1.6. Jens Thiis

Ifølge Jens Thiis var det som kjennetegnet de norske naturalistene, de lyse, sterke fargene, fornemmelsen av rom og avstand i bildene, og en sterk illusjons- og virkelighetseffekt. Det er en dominans av figurmalerier, gjerne med legemsstore skikkelser, og disse er hentet ut av dagliglivet – ikke fra ”historien, fra poesien eller overhodet fra fantasiens verden”.¹⁶³ Videre sier han at ”Last og frækhet har samme adgang til at tale til os gjennom denne demokratiske kunst som uskyld og bravhet, det hæslelige har samme ret som det skjønne”.¹⁶⁴ Thiis bemerket at forskjellen til den eldre generasjonens kunst er vel så stor som motivene: ”Næsten

¹⁶¹ Hans Jæger, Forordet til *Fra Kristiania-Bohémén* [1885] (Oslo: Dreyers Forlag, 1950a), I.

¹⁶² Ibid., II.

¹⁶³ Jens Thiis, ”Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede,” i *Norsk kunsthistorie, Andet bind* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927), 443.

¹⁶⁴ Thiis, ”Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede”, 443-444.

gjennengående er billedene malt *med den brede pensel*. Farven ligger tyk og saftig paa lerredet, ofte med levende præg av den temperamentfulde haand som har ført penselen”.¹⁶⁵

Flere av malerne var innom fargedelingsprinsippet fra impresjonismen – med rene fargetoner satt side om side. Han sier at naturalistene hadde et program som gikk ut på å bryte de gamle, tradisjonelle komposisjonsreglene, som resulterte i bisarre tilfeldigheter og ukonvensjonelle komposisjoner, og at ”tilskjæringen” av motivet ble viktigere enn noe annet.¹⁶⁶ Likesom de nye åndsstrømningene som blåste over Europa, som i utgangspunktet var litterært forbundet med Ibsen, Bjørnson, Brandes, Garborg og Jæger, kastet også malerne seg inn i kampen. Om *Albertine i politilegens venteværelse* skriver Thiis:

Det som Krohg her har tilsigtet og saa glimrende løst, er den miljøskildring som den naturalistiske doktrin la saan vegt paa og som aldrig før hadde faat tilnærmelsesvis dette mægtige uttryk i nordisk malerkunst. Djærvere og kraftfuldere er overhodet aldrig naturalismens begrep fattet og levendegjort. Som fortælling er billedet kanske ikke saa paatrængende klart – hvad der bare gjør det bedre som billede! – som komposition har det sine mangler ved siden av sine fortrin, men som typologisk dokument har billedet vel ikke sin like i hele den naturalistiske kunst.¹⁶⁷

Thiis ser på både Werenskiold, Backer, Wentzel, Thaulow, og i grunn de fleste malerne på første halvdel av 80-årene som naturalister – så lenge de brøt med akademismen og holdt seg til motiver fra samtiden og hadde sitt utspring i virkeligheten. Felles for disse var også deres franske forbilder. Dette er en inkluderende og vid tolkning av naturalismen. Naturalistisk maleri forsto Thiis som virkelighetskunst fra 1870 og 80-årene, til forskjell fra romantisk og akademisk malertradisjon. Utførelsen og motivet skilte seg fra disse periodene, og Thiis skilte ikke mellom litterær realisme og litterær naturalisme. Her vektlegges ikke kravet om at man skulle kjenne miljøet i slik grad som Jæger og Zola mente et ekte naturalistisk verk burde. Heller ikke den vitenskapelige eksperimentelle metoden eller det deterministiske eller samfunnsreformatoriske. Men det ekskluderes heller ikke, ettersom det var en vid tolkning av begrepet.

3.1.7. Krohg og naturalismen

Naturalismen som Krohg forholdt seg til var et litterært program manifestert av Zola. Brandes og Jæger var også viktige brikker i Krohgs kjennskap til Zolas naturalisme. Ved *Albertine i politilegens venteværelse* dreier det seg om et litterært program der det visuelle er styrt av et

¹⁶⁵ Thiis, ”Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede”, 444.

¹⁶⁶ Thiis, ”Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede”, 444-445.

¹⁶⁷ Thiis, ”Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede”, 455.

litterært prosjekt. Krohg var nemlig bare naturalist nå og da; portretter og de fleste andre bilder i hans produksjon faller utenfor. Det naturalistiske verket var styrt av et vitenskapelig eksperiment. Mens realismen observerer og fremviser, instruerer naturalismen ved sitt eksperiment, og for Krohg var dette aspektet sentralt. Krohg var en samfunnsreformator og ville fjerne urettferdigheter han så i samfunnet. Kunsten skulle ikke bare være en nytelse, men påvirke liv: ”l’art pour la vie”. Akkurat som Hans Jæger, mente Krohg at ”naturalismen var den litterære ”metode” som best var egnet til å avsløre skjevheter i samfunnet og dermed fremme demokratiet”.¹⁶⁸ Krohg kom i kontakt med Jæger rundt 1882. Jæger var en sentral person i miljøet rundt Kristiania-bohémen, som var en liten gruppe unge kunstnere og intellektuelle som hovedsaklig hadde en borgerlig bakgrunn som de hadde brutt med, og hadde en radikal holdning til både kunsten og samfunnet. De ville kjempe mot det borgerlige hykleri og dobbeltmoral, og de hadde ikke den samme objektivitet som de ”andre” naturalistene. De tok nemlig utgangspunkt i sitt eget liv, og det subjektive og selvopplevde ble vektlagt. Det var som vi har sett ulike syn på hva naturalisme egentlig var og gikk ut på, og man hadde ulike grader av naturalisme og radikalisme. Kristiania-bohémen var blant de mest radikale og våget seg lenger med det naturalistiske programmet enn de fleste andre. Oscar Thue bemerker at det var et farlig miljø og at det var pessimisme knyttet til skuffelsen ved Sverdrups regjering. Mange av dem gikk til grunne i ung alder, og også Krohg fikk varige merker av det.¹⁶⁹ Det er for det meste dystre temaer som skildres, og i Krohgs kunst kan man trekke frem sykdom ved *Syk pike* (1880-81, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design), prostitusjon ved *Albertine i politilegens venteværelse* og fattigdom ved *Kampen for tilværelsen*. Skagen-maleriene viser en tilsynelatende lysere side, men mye her er likevel deterministisk og tar opp arv (Gaihede-familien) og miljø (sjø og fiske). Det blir likevel galt å kalle hele Skagen-serien naturalistisk. Også Krohg kom fra en borgerlig familie, men han gjorde som sin far befalte og fullførte jussutdannelsen og tok sin embetseksamen. Det var først ved farens død at Krohg bestemte seg for å bli maler.¹⁷⁰

For å forstå Krohgs forståelse av naturalismen på 1880-tallet, er artiklene *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* (1886), *Det ene fornødne i Kunsten* (1888), *Impresjonistene* (1889) i tillegg til Krohgs tale i Høyesterett (1887) sentrale tekster. Disse

¹⁶⁸ Thue, *Christian Krohg*, 145.

¹⁶⁹ Thue, *Christian Krohg*, 142.

¹⁷⁰ Bohémbudene ble trykt i det åttende nummeret av *Impressionisten*, februar 1889. Bohémbud nummer 2 lyder ”Du skal overskjære dine familjerødder”.

artiklene er viktige kunsthistoriske tekster, da de gir et godt innblikk i tidens kunstdebatt, og man kan også spore en utvikling av Krohgs kunstsyn.

I foredraget *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* som Krohg holdt 22. mars 1886, ser han på samtidens kunst- og kulturbevegelse. Krohg mener kulturbevegelsen er essensiell for samfunnets utvikling; samfunnet er helt avhengig av den for å kunne utvikle seg. ”Kulturbevegelsen er den strømning i tiden som er den sterkeste; for å lære den å kjenne må vi vite hvordan tiden er.”¹⁷¹ Tiden (det vil si samtiden) skal ifølge Krohg fremstilles så sant som mulig. Det krever at man må holde seg til ens egen sfære hvor en hører hjemme. Dette er et kriterie for at det skal være naturalisme ifølge både Jæger og Krohg.¹⁷² Krohg oppfordrer kunstnerne til å male tidens bilde, og det kommer frem at ”kulturbevegelsen” omfatter ikke bare billedkunst, men at billedkunstnere, forfattere, skuespillere og vitenskapsmenn alle samlet bidrar til å male tidens bilde. Dette er også idéer man finner hos Émile Zola, som det stadig refereres til i foredraget. I Zolas kunstnerroman *L’Oeuvre* (1885-86) finner man en oppfordring til at alle kunstnere (det vil si hele den demokratiske bevegelse) skulle billedlegge hele virkeligheten; hele det moderne liv. Idéen om at man skulle sette samtidens problemer under debatt er som kjent noe Georg Brandes også forfektet, og som Krohg kjente godt til. Likevel ser man at Krohg satte billedkunsten høyest ettersom den kunstformen hadde best evne til å formidle samtidens erfaringer.¹⁷³ Krohg var i 1886 både skjønnlitterær forfatter og maler som utforsket det samme tema, nemlig den offentlige prostitusjon. Han sier at ”menneskene kan bare skildres psykologisk i litteraturen. Deres indre og psykologiske forklaring av sammenhengen mellom deres indre og deres ytre kan bare gis fullt ut i litteraturen. Den bildende kunst kan bare antyde det”.¹⁷⁴ Men om litteraturen skal kunne gi et monumentalt bilde i leserens bevissthet, kan den komme til kort, og det er da billedkunstneren må tre frem og vise sine ferdigheter: ”Han kan gjøre det enda bedre, så man ser det enda bedre, så man ser det slik at man aldri glemmer det, så det sanne blir enda mere skjærende, så det uhyggelige blir enda mere uhyggelig. Der har vi kunstens misjon i den nærværende kulturbevegelse”.¹⁷⁵

For å fremme og legitimere sitt eget arbeidsprogram, kommer Krohg i foredraget med en kritikk av andre retninger: Romantikken er ikke med i kulturbevegelsen ettersom den forskjønner på subjektivt grunnlag og er konfliktfornektende. Realismen er derimot med i

¹⁷¹ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 32.

¹⁷² Dette fremgår også av Krohgs Høyesterettstale i 1887.

¹⁷³ Erik Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, 70.

¹⁷⁴ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 33.

¹⁷⁵ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 33.

kulturbevegelsen ettersom det gjorde opprør mot det bestående kunstsyn, men den får likevel kritikk ettersom ”realistene ikke i tilstrekkelig grad mestret å skape et samlende bilde av samtiden, det ble med detaljstudier fremfor synteser”.¹⁷⁶ Edouard Manet innhar for Krohg en særstilling, og representerer en ny epoke som løsrev seg fra de gamle akademiske reglene. Manet klarte ifølge Krohg å bevare det umiddelbare synsintrykk, og det er malerens temperament som dikterer utformingen, ikke motivet i seg selv.

Tiden de nå var inne i, mente Krohg ville bli oppkalt etter impresjonismen:

Og likesom man har oppkalt renessansetiden og rokokkotiden efter kunstretninger, således vil man engang oppkalle denne tidsalder efter impresjonismen. Den har skildret tidens store bilde.¹⁷⁷

Ved både impresjonisme og naturalisme var forholdet kunst og virkelighet en hovedproblemstilling. Forunderlig er det da at Krohg innlemmer fantasikunstnerne Arnold Böcklin og Max Klinger i den impresjonistiske retningen med den begrunnelse at de er fylt av samtidens uro mer enn noen annen. For Krohg, slik han forstår det i 1886, er impresjonisme på den ene siden selve tiden de er inne i; den mest samtidsorienterte retningen. Samtidig skiller han mellom impresjonisme som samtidsrelatert retning innen kunsten, og impresjonisme utfra rent formale kjennetegn. Erik Mørstad trekker frem muligheten for at ”den bestemte holdning som Krohg krever, er identisk med det naturalistiske program, mens den fremgangsmåte han foreskriver, er impresjonistisk. Men heller ikke denne tolkningen løser problemet med Böcklin og Klinger”.¹⁷⁸ Om man kunne inkludere fantasien i impresjonismen, som altså muligens for Krohg var sammenfallende med naturalismen, ville isåfall *Albertine i politilegens venteværelse* være en del av dette, da den i aller høyeste grad er fylt av tidens uro. Men dette stiller Krohg seg uenig til, da han sier at hverken han eller noen av de andre norske kunstnerne i hans generasjon var impresjonister, og viser til det uferdige maleriet av *Albertine i politilegens venteværelse*. Dette er en sentral selvmotsigelse som man ikke får noen videre avklaring på. I foredraget sier Krohg noe annet som også kan sees på som en selvmotsigelse opp mot senere uttalelser, og særlig i forhold til Jægers kritikk av *Albertine* i *Impressionisten* i april året etter:

Jeg har tatt med opp et påbegynt bilde av meg selv, som jeg vil benytte som eksempel. Jeg holder nemlig også på med en bok, og i denne kunne jeg til sist ikke komme lenger – jeg kunne ikke få det godt nok til, så godt som jeg forlangte, fordi det hadde grepet mitt øye enda frappantere enn jeg

¹⁷⁶ Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, 81.

¹⁷⁷ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 35.

¹⁷⁸ Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, 84-85.

orket å skrive det, og så hav jeg meg til å male det, da dette jo også er min egentlige geskjeft forresten.¹⁷⁹

Det er selvsagt en mulighet for at Krohg taler billedlig da han sier ”det hadde grepet mitt øye”, eller bare farer med en liten hvit løgn for å tydeliggjøre sitt poeng. Det er også godt mulig akkurat dette var med på å bidra til at Jæger kom med sin kritikk, hvor han kritiserte Krohg for ikke å ha vært aktør og sett og opplevd det han skrev og malte, men det er selvsagt spekulasjon. I Høyesterettstalen til Krohg presiserer han at det var enden på det hele, nede i Vika, han hadde sett selv.

I artikkelen *Det ene fornødne i kunsten* ser man at Krohg skiller mellom malerier som er estetiske, og dermed en form for underholdning og nytelse, og de maleriene som er etiske og har en nyttig rolle innen kultur- og samfunnsutviklingen. Kunsten skulle helst ifølge Krohg være nyttig fremfor underholdende. Han mener ingen av de nordiske kunstnerne (inkludert ham selv) på dette tidspunkt hadde greid å innfri de krav han stiller til kunsten, og kommer frem til at fransk kunst er overlegen på grunn av deres inderlige forhold til sin tid og publikum. Kunsten har en misjon i demokratiets tjeneste, og man skal nå ut til det brede publikum – uten at den av den grunn må ty til lettvinde effekter. ”Det uønskete alternativ er at kunsten isoleres, blir elitær og taper sitt samfunnsengasjement.”¹⁸⁰ Mye av det samme resonnementet man finner i *Det ene fornødne i Kunsten*, kjenner man igjen fra Krohgs forsvarstale i Høyesterett som ble holdt året før. I *Det ene fornødne i Kunsten* sier han: ”Du skal male slik at du griper, rører, forarger eller gleder den store hop *nettopp ved det samme som har gledet, rørt, forarget eller grepet deg selv*, for det er vel derfor du har malt ditt bilde, vil jeg håpe”.¹⁸¹ I sin tale i Høyesterett sier Krohg:

Det var i det hele taget disse tre Begivenheder, som havde grebet mig mest i den virkelige Albertines Liv: Først denne Politirædsel, som dengang oppe hos Winther fuldstændig havde bedøvet hendes kvindelige Blufærdighed – saa Politivisitationen deroppe paa Raadstuen, som for bestandig havde gjort det af med denne samme Blufærdighed, og saa det endelige Resultat, Enden paa det Hele – det, som jeg havde seet dernede i Vika. Saa stærkt havde de grebet mig, disse tre Begivenheder i Albertines Liv, saameget have de git mig at tænke paa, at hele mit Livssyn var blet et andet og jeg selv en anden. Og – saa skulde jeg ikke faa Lov til at si til de andre -: Se her, hvad jeg har set! og lægge det frem for dem slig, som jeg havde set det – for derved ogsaa at faa dem til at tænke paa alt det, jeg var kommet til at tænke paa, saa at ogsaa de kunde komme til at faa et andet Livssyn, og derved ogsaa komme til at blir andre Mennesker, end de var.¹⁸²

¹⁷⁹ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 33.

¹⁸⁰ Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, 89.

¹⁸¹ Christian Krohg, ”Det ene fornødne i Kunsten” [1888], i Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, red. av Holger Koefoed og Oscar Thue (Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989a) [1920-21], 36.

¹⁸² Krohg, ”Chr. Krohgs sak for høyesterett: ’Verdens Gang’s referat 19. oktober 1887’”, 139.

I artikkelen *Impresjonistene* fra 1889, ser man at Krohgs impresjonisme-begrep har gjennomgått en forandring. Her forsvarer han nå kun det spesifikke kunstneriske element i billedkunsten. Den franske impresjonismen kjennetegnes av tre aspekter: 1) Impresjonistene ville male det øyeblikkelige inntrykk – ikke naturen selv. 2) Impresjonistene hadde proklamert fargens absolutte suverenitet. 3) Impresjonistene hadde frigjort seg fra et akademisk og stagnert regelsystem. Dette gjorde impresjonismen til ”det eneste store fremskritt i kunstutviklingen i de siste 300 år”.¹⁸³ Han oppfordrer nok en gang til å kaste alt en hadde lært på akademiet overbord, og se på verden som et barn igjen. Malerier som er utført bevisst i henhold til innlærte regler vil oppfattes som kunst i innsnevret forstand. De malerier som derimot er laget mer ubevisst og frigjort er typisk for impresjonismen, da impresjonistene sanser naturen direkte og uten forbehold. Først året før, i 1888, forsto Krohg ifølge ham selv hva impresjonisme gikk ut på, men som i foredraget fra 1886, lå fremdeles forholdet mellom virkelighet og kunst i bunn og grunn.

I 1886 ser man altså at det ikke var noe problem for Krohg at noe som var impresjonistisk, det vil si moderne kunst, kunne ha utspring i fantasien, så lenge kunstnerne var fylt av tidens uro og klarte å fremstille den på en adekvat måte i sin kunst. I lys av dette må man huske at *Albertine i politilegens venteværelse* var noe Krohg skapte ut fra sin fantasi, dog riktignok basert på en sann historie han var blitt fortalt, som grep ham så voldsomt at han måtte la andre ta del i de samme erfaringene. Det samme gjentas i Høyesterettstalen i 1887, men da noe modifisert, med en enda mer ekstrem grad av kravet til å være aktør. Dette kjenner man igjen fra Jægers holdning, og Jægers kritikk må ha skjerpet Krohgs bevissthet ytterligere rundt dette. Her kommer det frem at *Albertine*-boken (og dermed også maleriet slik man tolker Krohgs definisjon av kulturbevegelsen) ikke kunne være naturalisme ettersom han ikke hadde sett det med egne øyne, selv om han i foredraget fra året før altså sa han hadde sett det. Likevel benekter han i det samme foredraget at det var impresjonisme. Som jeg var inne på, kan ”impresjonisme” på det daværende tidspunktet være sammenfallende med Krohgs forståelse av naturalisme og moderne kunst. Dette var ikke en helt uvanlig oppfatning på denne tiden. Også Lorentz Dietrichson så på impresjonismen som en konsekvens av naturalismen:

For Dietrichson var likevel ikke impresjonismen berre eit barn av fotografiet. For han var denne kunstretninga også å rekne som ein konsekvens av naturalismen: ”[...] den Retning, der har skrevet ’sand’ Naturopfatning paa sin Fane”. Dette var ei oppfatning han delte med Christian Krohg.

¹⁸³ Krohg, ”Impresjonistene”, 40.

Denne kunstnaren som markerte seg både som samfunnskritisk naturalist og som impresjonist, var også opptatt av å få fram at det var eit slags logisk samband mellom desse retningane.¹⁸⁴

Krohgs tale i Høyesterett omtrent et halvt år etter Jægers innlegg i *Impressionisten*, var trolig et svar på Jægers kritikk, i tillegg til å være en forsvarstale for ytringsfriheten. Man kan spørre seg om Krohg begynte å tvile på naturalismen og hva den gikk ut på. Ble han så grepet av historien om Albertine at han ”syndet” mot Zola, Jæger, og sin egen oppfordring som man finner i *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen*? I Høyesterettstalen retter han opp ”feilen”, som dermed muligens berettiger det at han ikke hadde holdt seg til sin egen sfære og sett det med egne øyne, ved å si at Albertine ikke er naturalisme. Det kommer frem at det viktigste for Krohg var å vise de samfunnsmessige mangler, fremfor å skrive eller male naturalisme og noe som var 100 prosent sant. Krohg ville gi kunsten og kunstnerne et oppdrag. Han var politisk liberal, og ville gjøre samfunnet bedre. Han kom til et dilemma hvor han spør seg om kunsten har noen mening. Så kom Jæger og påpekte at man måtte være aktør og ha sett det man skrev og malte. Krohg tenker etterpå om dette har noen betydning; om det blir bedre, og er tydeligvis i tvil. Mange år senere sier han:

Jeg selv er født og oppvokst som religiøs naturalist, og er blitt denne kunstretning tro tross den forkjetring den har vært utsatt for. Men selve grensene mellom denne og tilsynelatende motsatte kunstretninger er jo meget utviskende og har, efter hva jeg nu forstår, alltid vært det. Og ”retninger” er derfor ikke mere interessante for meg.¹⁸⁵

Her kan det tyde på at Krohg igjen har innsett at han (såvel som andre) ikke har klart å definere sjangerene/retningene. Altså har han på dette tidspunkt gitt opp å prøve å definere de, da han innser at det er for mange fallgruver, da det stadig blir motsigelser og mer utviskende.¹⁸⁶ Noe tilsvarende kommer også frem i 1886 da han sier ”Zola skrev: Vi må avskaffe ordet *kunst* – det er et vemmelig ord – vi må frembringe liv”.¹⁸⁷ For naturalistene såvel som impresjonistene var målet å oppløse skillet mellom virkelighet og kunst. Krohgs uttalelse i Høyesterett var altså muligens bare en innrømmelse av at det var et for stort skille mellom kunsten og virkeligheten. Krohg forsøkte veldig ofte å oppheve avstanden mellom seg selv og motivet, og ser man på Krohgs portrett av Charles Lundh (1883) er dette så konsekvent gjennomført av selv malerens egne ben er kommet med i bildet. I

¹⁸⁴ Peter Larsen og Sigrd Lien, *Norsk fotohistorie: Frå daguerrotypen til digitalisering* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2007), 128. Sitatet er hentet fra Lorentz Dietrichson, ”Impressionisme. Et indlæg i dagens strid”, i *Fra kunstens verden*, 195.

¹⁸⁵ Krohg, ”Om mine bilder i det danske kunstmuseum”, 98.

¹⁸⁶ Det kan også tyde på at Krohg her inkluderte Albertine-bildet som en del av naturalismen, men selve definisjonen av denne er på dette tidspunkt meget uklar.

¹⁸⁷ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 35.

figurkomposisjonene til Krohg på 1880-tallet var personene som regel rykket helt frem i bildets forgrunnsplan så de fylte store deler av maleriet. Videre forsterkes virkelighetsillusjonen ved å kun gi et utsnitt av scenen hvor handlingen utspilles og videre et inntrykk av det øyeblikksbetonte (snapshot-effekt). Ved *Albertine i politilegens venteværelse* oppnådde Krohg en såpass stor virkelighetsfølelse at publikum i samtiden følte seg nærmest uvel av å se på maleriet. På det planet har Krohg uten tvil oppnådd høy grad av autentisitet i forhold til sin tids publikum. Det at man fikk servert et enormt maleri av et helt ensemble med prostituerte som flokket seg utenfor politilegen, og særlig de to kvinnene i forgrunnen som sjokkerte med sitt ”rå opsyn og skidne smil, uvilkårlig viger man et skridt tilbake fra dem” som Jens Thiis uttalte.¹⁸⁸ Samtidens publikum kunne nærmest kjenne ”stanken af patchouli og legemsdunsten i det lumre rom”.¹⁸⁹ I dag er man vant til langt sterkere kost, men også selve motivet er blitt historisk. Gjenkjennelsesfaktoren er forsvunnet. En hvilkensomhelst person ser kanskje bare en masse damer i 1800-tallskostymer. Tendensen har selvsagt avtatt, ettersom motivet skildrer noe som ble forbudt relativt kort tid etter at maleriet var ferdig. Tilbake står det maleriske og historiske.

Jeg var tidligere i oppgaven inne på Pola Gauguins hypotese om at Krohg malte studiene av Albertine i ”psykologisk rekkefølge” hvor han fulgte Albertines utvikling trinn for trinn mot katastrofen. Krohg blir således kjent med miljøet, om så kun i sin fantasi, og på sett og vis legitimerer han naturalismens og sitt eget krav om at man skulle male det man kjente. Miljøet var her en blanding av virkelighet og fantasi. Han dyrket her fantasien og ble kjent med den ”verdenen” gradvis for hver skisse og hvert maleri i Albertine-syklusen.

Krohgs og andre radikale ønsket å bryte og markere seg i forhold til den kunsthistoriske tradisjon, og en del av det var å velge et motiv; ikke lenger fra myter, det historiske og heroismens sfære; men såkalte ”lave” og moderne motiver fra det livet som kunstnerne selv levde. Krohg hadde naturligvis sosial omgang med sine modeller, som gjerne var prostituerte – og det var altså gjennom modellene sine han fikk høre Albertines historie. Nå var ikke kretsen rundt Kristiania-bohémen ukjent for å ha omgang med prostituerte, som det fremkom i Jægers *Fra Kristiania-bohémen*. At Krohg derfor maler og skriver om Albertine kan dermed virke naturlig for publikum, og skaper et inntrykk av autentisitet, ikke minst når han på toppen av det hele sier han hadde sett det hele med egne øyne.¹⁹⁰ Men som Jæger påpeker; Krohg hadde aldri sett det som foregikk inne hos politilegen. Derimot kommer det frem at

¹⁸⁸ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 250.

¹⁸⁹ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 250.

¹⁹⁰ Krohg, ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”, 33.

Krohg altså faktisk hadde sett "Albertine" nede i Vika, og man ville anta utfra Krohg og Jægers forståelse av naturalismen og det som går på aktør-rollen, at dette ville vært et mer naturlig motiv.¹⁹¹ Men da kommer det frem at det samfunnsgavnlige var mer viktig for Krohg ved *Albertine i politilegens venteværelse* fremfor at det på død og liv skulle være naturalisme (selv om det beste hadde vært om han hadde fått frem budskapet på en god måte som også var i tråd med naturalismen – igjen – slik Krohg og Jæger oppfattet den. Dette kommer frem da han videre i talen sier at hans neste bok vil være naturalistisk – at han nå har lært av sine feil. Jeg må påpeke at Krohg ikke malte eller skrev noen naturalistiske verk med sosial tendens etter maleriet *Kampen for tilværelsen* (bortsett fra eventuelle replikker som uansett var mer opptatt av det rent formale) og man kan undre over om han etter dette innså at "fantasibildet" av Albertine faktisk fikk større samfunnsgavnlig effekt enn den dokumentariske *Kampen for tilværelsen*. Den oppdagelsen må utvilsomt ha gjort ham tvilende til naturalismen og "kunstens mening" som sådan. Nå bør det påpekes at temaene i *Albertine i politilegens venteværelse* og *Kampen for tilværelsen* er svært forskjellige, og mens den offentlige prostitusjon var enkel å avskaffe ved lov, var fattigdom, som var hovedtemaet i *Kampen for tilværelsen*, noe som krevde større tiltak enn en enkel lovendring.

En viktig del av å få frem budskapet i *Albertine i politilegens venteværelse* var at det måtte være klart for publikum hva det dreide seg om. Den sosiale tendenskunstens fremste misjon var å vekke publikum – han ville "gripe, røre, forarge".¹⁹² Tendensen ville sannsynligvis ikke kommet så godt frem om han hadde malt Albertine nede i Vika. Det ville også vært mer hverdagslig for folk flest. Derimot hadde ikke så mange vært inne på politilegens venteværelse. *Albertine i politilegens venteværelse* tydeliggjør tendensen på flere plan, og viser en sammensatt og komprimert historie (det er mye informasjon som er presset inn i et øyeblikksbilde). Her er det ikke bare prostitusjon, men tre begivenheter som Krohg stilte opp i Høyesterettstalen. Kirk Varnedoe skriver at bildet viser

[...] an expanded narrative, one moment synthesizing the story as a whole. In the Justice Department's indictment of Albertine, three parts of the book were found objectionable: the initial seduction of Albertine by a policeman, which damaged her virtuous modesty; her encounter with the police doctor, which destroyed her feminine dignity; and the last chapter, which depicted her, bereft of shame, totally debased, transformed into a hardened whore. In his defense, Krohg argued that these were precisely the aspects of the story that had most deeply moved him and which he felt compelled to communicate; and they are, it seems, the three stages he tried to contain in this scene.¹⁹³

¹⁹¹ Krohg, "Chr. Krohgs sak for høyesterett: 'Verdens Gang's referat 19. oktober 1887", 139.

¹⁹² Krohg, "Det ene fornødne i Kunsten", 36.

¹⁹³ Kirk Varnedoe, "Christian Krohg and Edvard Munch", i *Arts magazine*, Volume 53 (New York, 1979), 90.

Altså er maleriet meget litterært bundet og slett ikke så tilfeldig som det kanskje gis inntrykk av. Dette er stikk i strid med det Jens Thiis uttalte om maleriet, hvor han sier at Albertine-maleriet ikke hadde, i motsetning til de fleste av Krohgs malerier, noen ”novellistisk” hang da dette var utløst gjennom boken.¹⁹⁴ Men maleriet var styrt av Albertine-fortellingen og av å få frem et budskap, og muligens hang det igjen noen litterære etterslep fra Gussow og det han hadde fått innlært på akademiet – selv om han altså iherdig forsøkte å aidealisere Albertine-figuren (som man ser ved røntgenbildene av maleriet), og oppmuntret til å bryte den akademiske tradisjon. Thue sa:

Imidlertid er de endelige resultater så langt fra blitt til i et øyeblikks inspirasjon, men er resultater av en lang og alvorlig kamp med formen. Krohg søker i sine tendensbilleder å finne en form som gir dekkende uttrykk for situasjoner han kun har sett og opplevet i sin fantasi. Disse mer eller mindre dramatiske situasjoner gir igjen uttrykk for en litterær idé. For Krohg ville noe meget mer med sin sosiale tendenskunst enn å gi realistisk sanne utsnitt av virkeligheten. Med sine tendensbilleder ville han fremfor alt vekke publikums følelser og samvittighet, han ville ”gripe, røre, forarge”.¹⁹⁵

3.2. Historiemaleri

Det klassiske historiemaleriet fikk aldri nevneverdig fotfeste i Norge delvis på grunn av for få oppdragsgivere. Med historiemaleri tenker man først og fremst på fortellende figurmotiver, basert på litterære forlegg hentet fra antikkens mytologi eller Bibelen, og de er gjerne båret av en didaktisk hensikt. I Norge på andre halvdel av 1800-tallet var særlig motiver fra saga- og vikingtiden populære. Begrepet ”historiemaleri” går tilbake til renessansen og Leon Battista Albertis maleritraktat *Della pittura* fra 1436. Der diskuterer han ”istoria”; hvordan maleriet mest fullkomment kan realisere den litterære fortellingen det søker å formidle. Videre knytter han dette til den klassiske retorikken og behandler ”istoria” i sammenheng med den delen av maleriet han kaller ”komposisjon”. Den vellykkede bildefortelling blir beskrevet som ”so charming and attractive as to hold the eye of the learned and unlearned spectator for a long while with a certain sense of pleasure and emotion”.¹⁹⁶ Bildets virkning i forhold til betrakteren blir vektlagt – hvordan det retoriske fanger oppmerksomheten og vekker følelsene. Han stiller to krav til komposisjonen; den skal være rik og variert, samtidig som den skal uttrykke verdighet og måtehold. Figurene skal være skjønne samtidig som de uttrykker sine følelser gjennom sine gester og bevegelser. Videre kan bildet gjerne romme en

¹⁹⁴ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 254.

¹⁹⁵ Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, 32-33.

¹⁹⁶ Leon Battista Alberti, *On Painting* (London: Penguin Classics, 1991), 75.

figur som henvender seg direkte til betrakteren. Han foreslår dessuten at bildets format skal være så stort at figurene kan presenteres i sin virkelige størrelse.

Historiemaleriet ble kodifisert som den ypperste sjangeren innen maleri ved det franske *Académie de Royale Peinture et de Sculpture* som ble grunnlagt i 1648. Prinsippene for den akademiske kunsten og for historiemaleriet som dens ypperste uttrykk ble i stor grad utformet under hoffmaler Charles Le Brun som ledet akademiet fra 1663 og var sterkt influert av Nicolas Poussin. Akademiet utviklet et verdihierarki der historiemaleriets ”grand genre” var topp-punktet, dernest sjangermaleriet med motiver fra hverdagslivet, så portretter, landskap og til slutt stilleben som det minst prestisjefylte.

I 1770-årene snakker Joshua Reynolds, den første presidenten for Royal Academy i London, også om ”the grand style”. Om valg av motiv sier han:

No subject can be proper that is not generally interesting. It ought to be either some eminent instance of heroic action or heroic suffering. There must be something either in the action or in the object in which men are universally concerned, and which powerfully strikes upon the publick sympathy.¹⁹⁷

Det strenge sjangerhierarkiet løser seg etterhvert opp, og fra slutten av 1700-tallet blander historiemaleriet seg med andre sjangere. På 1800-tallet blir aktuelle historiske og politiske hendelser en del av historiemaleriets reportoar, noe man kan se i Davids *Kroningen av Napoleon* (1805-07, Louvre), Goyas *Tredje mai 1808* (1814, Prado), Gericaults *Medusas flåte* (1819, Louvre) eller *Friheten leder folket* av Delacroix (1830, Louvre). Sentralt for Gustave Courbets realisme omkring midten av 1800-tallet, er nettopp måten han bringer folkelige, hverdagslige og ”lave” motiver inn i et format som henspiller på historiemaleriet og dets patos. Også i det moderne maleri er historiemaleriet et utgangspunkt for samfunnskritisk utsagn. Picassos *Guernica* (1937, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid) er kanskje det fremste verket som peker seg ut som en moderne arvtaker til det klassiske historiemaleriet. I 1870 publiserte Lorentz Dietrichson boken *Det skönas värld*, hvor han delte historiemaleriet inn i det religiøse, det mytiske og det rent historiske.¹⁹⁸ Han sier at om man skal fremstille religiøse idéer, må man anvende symbolikk. Skal man fremstille det rent historiske, verdenshistoriske eller fosterlandshistoriske, bør man ifølge Dietrichson, avbilde et stort øyeblikk, ”i hvilka historiens innersta själ: friheten, frambyter”.¹⁹⁹ Han stiller videre opp tre former hvor det rent historiske historiemaleriet kan opptre; det episke, det lyriske og det

¹⁹⁷ Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, red. av Robert R. Wark (New Haven: Yale University Press, 1997), fjerde tale.

¹⁹⁸ Dietrichson, *Det skönas värld*, 414.

¹⁹⁹ Dietrichson, *Det skönas värld*, 416.

dramatiske. Det ”episke” historiebildet fokuserer på den store masse, hvor den spesielle historiske personen fremstår som bare en del av mengden. Horace Vernets (1789-1863) *Smalah* (1844, Musée national du Château de Versailles) er ifølge Dietrichson et eksempel på et episk historiemaleri. Det ”lyriske” historiebildet viser et subjektivt opprørt moment, som ikke er direkte knyttet til et øyeblikk, ”i hvilka en historisk personlighets hela väsande sammanfattar sig i en djup själsrörelse”.²⁰⁰ Dietrichson nevner blant annet Pilotys (1826-1886) *Seni ved Wallensteins lik* (1855, Neue Pinakothek, München) som et eksempel på et lyrisk historiemaleri. Det rent ”dramatiske” historiebildet, som altså er det egentlige historiebildet, ”framställer den fulla spänningen strax före ett afgörande historiskt moment, deri utbrottet eger rum, eller momentet, sedan den stora handlingen egt rum och reaktionen utvecklar sig”.²⁰¹ Dietrichson nevner blant annet *Aleksander-mosaikken* (ca. 100 f.kr, Museo Archeologico Nazionale, Napoli) som et eksempel på et slikt bilde. Til slutt har man det ”mytologiske” maleriet, som Dietrichson bemerker var det religiøse maleriet i den antikke verdenen. Likevel skiller det mytologiske seg fra det kristne religiøse maleriet ved at ”det gifver form åt hela sitt andliga innehåll, så att intet symbolisk kvarstår oupplöst”.²⁰² Videre sier han at det mytologiske maleriet nærmest er et ”beslöjadt genremåleri” ettersom de mytiske gestaltene er ”typer”, og dessuten baner det mytologiske maleriet banen for portrettkunsten.²⁰³ Sjangermaleri, eller *petit genre*, avbilder hendelser fra hverdagslivet ved å portrettere vanlige folk i hverdagslige aktiviteter. Felles for sjangerbildene er at de ikke viser til en bestemt person eller hendelse, men det typiske fremfor det individuelle - i motsetning til historie- og portrettmaleriet.

Kapittel 4: Analyse

4.0. Komparativ analyse av *Albertine i politilegens venteværelse* og *Eidsvold 1814*

Det er to meget kjente, norske malerier fra midten av 1880-tallet som her skal sammenlignes. Begge verk regnes som kunstnernes hovedverk. De er begge monumentale, viser en iscenesatt gruppesammenstilling i et rom, og tar i bruk mange av historiemalerikonvensjonene

²⁰⁰ Dietrichson, *Det skönas värld*, 417.

²⁰¹ Dietrichson, *Det skönas värld*, 417.

²⁰² Dietrichson, *Det skönas värld*, 419.

²⁰³ Dietrichson, *Det skönas värld*, 420.

Wergeland og Krohg hadde lært på akademiene i Tyskland. Forskjellen er at Wergeland ønsket at det skulle se ut som et klassisk historiemaleri, mens Krohg tok avstand fra det han anså som ”*akademisk og gammeldags*” ifølge ham selv.²⁰⁴ Figurene er realistisk malt, og i henhold til Albertis maleritraktat *Della pittura*, rommer begge bilder en figur som henvender seg direkte til betrakter, samt at maleriets format er så stort at figurene presenteres i sin virkelige størrelse.

For både Krohg og Wergeland var autentisitet viktig, til tross for at ingen av dem hadde sett det de malte. For publikum var det åpenbart at Wergeland hadde iscenesatt det han malte. Selv om han hadde foretatt en mengde undersøkelser for at det hele skulle fremstå mest mulig autentisk, sier det seg selv at et kjent historisk øyeblikk som her ble avbildet, nødvendigvis måtte være iscenesatt og en subjektiv tolkning av historien. Men ved *Albertine i politilegens venteværelse* var dette ikke fullt så åpenbart for publikum, da det dreide seg om et tema fra samtiden, og et miljø Kristiania-bohémen kjente godt til og som også Krohg selv ga inntrykk av at han hadde sett, da han uttalte at han malte bare det han hadde blitt grepet av. Wergelands maleri skulle virke mest mulig historisk korrekt, fritt for anakronismer, samtidig som han måtte få frem essensen av det historiske øyeblikket og hele tiden ha utsmykningsoppdragets formål til grunn. En av fallgruvene, som også Dietrichson gjør oppmerksom på at en historiemaler bør unngå, er ”om historiebilden blir en blott och bar modell-bild i kostym”.²⁰⁵ Det skulle ikke se ut som det var modeller i kostymer, men at det var slik de faktisk så ut i 1814. For Krohg var det viktig at bildet skulle fremstå som noe han selv hadde sett og blitt grepet av, og at det på den ene siden skulle være forståelig nok for ”den store hob”, da budskapet var meget viktig, samtidig som det ikke måtte være publikumsfrieri med lettvinne løsninger.

Felles for begge bildene er at de er samtidsdokumenter. Sissi Solem Winge skrev i sin magistergradavhandling om *Eidsvold 1814*:

1880-årenes motsetningsforhold, og spesielt de politiske med Riksretten 1883-1884 i sentrum, kaster [...] et forklarende lys over Norges mest kjente, historiske bilde. Et monumental-maleri – en sjeldenhet i datidens Norge – med et brennaktuelt tema ble neppe bestilt for Stortingssalens fondvegg akkurat på dette tidspunkt ved en ren tilfeldighet. Siden Henrik Wergeland fremkom med et utsmykningsforslag, hadde saken ligget død i over førti år.²⁰⁶

Wergelands *Eidsvold 1814* sies å være et like aktuelt bilde i dag, da det tar opp et meget viktig øyeblikk i Norges historie; da Grunnloven ble vedtatt. Mens *Eidsvold 1814* vil fortsette

²⁰⁴ Krohg, ”Om mine bilder i det danske kunstmuseum”, 97.

²⁰⁵ Dietrichson, *Det skönas värld*, 417-418.

²⁰⁶ Winge, *Eidsvold 1814*, 166.

å være et like aktuelt bilde så lenge Grunnloven består og 17. mai feires, har tendensen ved *Albertine i politilegens venteværelse* avtatt, da saken forlengst er foreldet. *Albertine i politilegens venteværelse* tok opp et meget aktuelt tema i sin samtid, og gjorde sin samfunnsreformatiske nytte ved at saken fikk så mye oppmerksomhet at den offentlige prostitusjon ble forbudt, men så mistet den sin aktualitet, som nettopp er en naturlig konsekvens av det brennhete temaet det tok opp. Sammenlignet med *Eidsvold 1814* er *Albertine i politilegens venteværelse* langt krassere, mer direkte og aktuelt i sin samtid enn et historisk maleri noengang kunne være. Temaet som Krohg tok opp var mer sjokkerende, tabu og sårt for samtidens Kristiania. Selvsagt kan man argumentere for at *Albertine i politilegens venteværelse* tar opp et tema som kan være aktuelt også i våre dager, nemlig prostitusjon i en videre forstand. Da går man på det mer generelle – men det er en spesifikk hendelse fra *Albertine*-boken, samt delvis fra virkeligheten, bildet refererer til, og med mål om å rette søkelys mot den urett Krohg var blitt fortalt og blitt så grepet av. Man ville for eksempel neppe brukt *Albertine i politilegens venteværelse* som en illustrasjon til en artikkel om prostitusjonsproblematikken i Oslo i dag. Da ville det heller vært godt egnet til et historisk tilbakeblikk. *Eidsvold 1814*, som stadig er like aktuell, kan til sammenligning benyttes som en illustrasjon til et tema som har en forbindelse med Stortinget eller Grunnloven. Det kan selvsagt også ha noe med at *Eidsvold 1814* nærmest er blitt et ikonisk bilde som man nærmest ikke reflekterer videre over ettersom det er blitt så overeksponert, akkurat som Munchs *Skrik* (1893, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design).

Albertine i politilegens venteværelse er blitt til et ”historisk maleri” for oss i ettertid, da disse visitasjonene og den offentlige prostitusjon er forlengst historie. Maleriet har som jeg har nevnt svært mange trekk man kjenner fra det klassiske historiemaleriet, og et historiemaleri må heller ikke være i den klassiske tradisjon, ettersom det hele veien har utviklet seg, selv frem til våre dager, via David, Manet og Picasso for å nevne noen.

Albertine i politilegens venteværelse tok utgangspunkt i egen samtid, akkurat som *Kroningen av Napoleon* og *Guernica*. Et historiemaleri krevde ikke at kunstneren måtte ha sett det han eller hun malte, og heller ikke at det måtte være en 100 prosent sann fortelling - noe bilder som tok utgangspunkt i sagn og bibelske teamer viser. På samme måte som et historiemaleri som tok utgangspunkt i mytologiske eller bibelske temaer, var også Krohgs bilde en illustrasjon til en fortelling. Men det var samtidig noe mer, ettersom bildet og boken gjensidig utfyller hverandre, og da boken ble beslaglagt fikk bildet en enda viktigere betydning da det plutselig måtte stå helt på egne ben. Wergelands *Eidsvold 1814* tok ikke

utgangspunkt i en fortelling på samme måte, men noe rent historisk. Men så må man heller ikke glemme at også *Albertine*-fortellingen delvis var basert på faktiske hendelser.

Krohg var influert av salongmaleriet samtidig som han brøt radikalt med dets krav om at bildet skulle være skjønt og behagelig å se på - man skulle holde seg innen visse sømmelighetsgrenser. Krohg tok på den ene siden avstand fra det akademiske, ”gammeldagse” maleriet, og oppfordret til å se verden med et barns øyne, men så ser man at han likevel ikke klarte å fri seg helt fra det han var opplært til. Ved sin akademisk utdannelse ble han godt kjent med den klassiske tradisjon innen europeisk maleri. Han fikk anledning til å studere de gamle mesterverkene på nært hold i Karlsruhe, Berlin og Paris. Man må naturligvis se *Albertine i politilegens venteværelse* i forhold til Courbet og Manets bilder, som brakte uverdige, ”lave” temaer og motiver inn i historiemaleriets eksisterende rammer. I tillegg var Krohg sannsynligvis påvirket av det fotografiske medium og det impresjonistiske farge- og kunstsynet. Men Krohgs maleri har også noe gammelmesterlig over seg, og det finnes en likhet til gruppeportrettene til Frans Hals. I henhold til Alberti *Della pittura* og Reynolds fjerde tale i *Discourses on Art*, kan man diskutere om figurene i *Albertine i politilegens venteværelse* er skjønne og uttrykker en heroisk lidelse eller hendelse. De blir gjerne omtalt som vulgære, og forholder seg relativt rolige. Men kan muligens påstå karakterene i bildet uttrykker sine følelser gjennom gester; at Albertine, med sitt senkede blikk og armer, er et uttrykk for nederlag og skam; at de nysgjerrige prostituerte skuer bort på Albertine med en nedlatende holdning. Andreas Aubert kunne utifra de øvrige kvinnes ansikt og holdning først og fremst lese ”Medfølelse, Eftertanke, ved Siden af Nysgjerrighed, Ligegyldighed og Haan”.²⁰⁷ Det at historiemaleriet gjerne var båret av en didaktisk hensikt er også relevant ved *Albertine i politilegens venteværelse*. Det har et oppdragende innhold, som et historiemaleri ble oppfordret til å ha, og publikum skulle her tvinges til å se på uretten som fant sted i deres by.

På andre halvdel av 1800-tallet kunne grensen mellom ulike sjangere være vanskelig å trekke, ettersom det skjedde en generell nedbrytning av sjangerkategorier. *Albertine i politilegens venteværelse* har noe til felles med sjangermaleriet med sitt ”lave” tema. Et klassisk historiemaleri tar som regel opp store øyeblikk og kjente mytologiske temaer, og slett ikke det som ble fremstilt i dette maleriet. Men det er nettopp dette som er med på å skape en slik dramatisk og sjokkerende effekt for samtidens publikum. Dette markerer også en forskjell

²⁰⁷ Aubert, ”I Anledning af Christian Krohgs store komposition: Fra Politilægens Venteværelse”, i *Dagbladet*, 22. mars 1887.

og distanse fra det klassiske historiemaleriet. Å kalle *Albertine i politilegens venteværelse* et sjangermaleri ville vært feil, da et sjangerbilde gjerne fremstiller noe generelt, og ikke viser til en bestemt hendelse eller person. Bildet refererer som kjent til en spesifikk person fra et spesifikt øyeblikk i en bok – og videre til en spesifikk hendelse fra virkeligheten. Et sjangermaleri fremstiller gjerne dagligdagse hendelser, og selv om selve politilegekontrollen var dagligdags for de prostituerte, faller dette utenfor - ikke minst ettersom hendelsen med Albertine må kunne sies å være utenom det vanlige. Også det store formatet var forbeholdt det klassiske historiemaleriet. Albertine-bildet kan heller ikke karakteriseres som et utradisjonelt gruppeportrett. Et portrett er nemlig et statisk bilde - imotsetning til et historiemaleri eller et sjangermaleri som avbilder en hendelse i en narrativ historie. *Eidsvold 1814* fremstår som mer statisk og oppstilt enn *Albertine i politilegens venteværelse*, og har flere trekk fra det historiske gruppeportrettet.²⁰⁸ At det virker mer oppstilt og stivt er naturlig med tanke på at det ble lagd med øye for å inkludere visse personer som måtte med av historiske årsaker. Man ser også utfra skissene at fokuset til Wergeland i stor grad var på enkeltfigurene, særlig overkropp og hode. Altså var det et vesentlig poeng for Wergeland å få frem de portrettertes karakter. Som nevnt i kapittel 2.3. mente Friedrich Pecht at portrettet var den første betingelse for historiemaleriet.

I artikkelen "Kunstneren som motiv: 1878-1900" i boken *Portrett i Norge* som ble publisert i 2004, skriver Erik Mørstad at et portrett vanligvis har to funksjoner, henholdsvis den retrospektive og den prospektive. Mens den retrospektive funksjonen går på erindring og minner, for eksempel portretter som hedrer en bestemt person, er den prospektive funksjonen aktuell der portrett brukes "[...] som et middel i markedsføring eller propaganda. Et portrett som tilfredsstiller estetiske forventninger hos et elitepublikum, kan feile helt i forhold til å fungere som bærer av den portrettertes ambisjoner av politisk eller sosial art".²⁰⁹ Ved *Eidsvold 1814* måtte Wergeland, så godt det lot seg gjøre, sørge for at de portretterte ble fremstilt på en god og riktig måte, både av hensyn til vedkommendes etterkommere, men først og fremst slik at karakterene – særlig de mer prominente – ble fremstilt i samsvar med deres ettermæle og de historiske kildene han hadde å gå etter. Han måtte også ta hensyn til plassering, og sørge for en mest mulig korrekt karakterisering av portrettertes personlighet og det karakteristiske ved hvert individ, da bildet i seg selv også ville skape et eget ettermæle for

²⁰⁸ Dietrichson deler portrettkunsten inn i to kategorier; det historiske og sjangerportrettet. Jamfør Dietrichson, *Det sköna verld*, 421.

²⁰⁹ Erik Mørstad, "Kunstneren som motiv: 1878-1900", i *Portrett i Norge*, red. av Anne Wichstrøm og Nils Messel (Oslo: Labyrinth Press, Norsk Folkemuseum, 2004), 23.

de portretterte. Likhetsfaktoren var ikke nødvendigvis det viktigste, da man i flere tilfeller ikke hadde noe sammenligningsgrunnlag med andre portretter – og om man hadde det, var det som regel portretter fra flere tiår etter 1814. Idealisering blir også trukket frem i den samme artikkelen, og her lå det en fare ved at det kunne ”vippe over mot manglende realisme”.²¹⁰ Det tredje nøkkelbegrepet ved siden av individualisering og idealisering, er ifølge Mørstad karakterisering:

Med karakterisering menes kunstnerens arbeid med å forstå den portrettertes personlighet og adferd. På lignende vis som overdreven idealisering kan resultere i et portrett som ikke er i samsvar med den det gjelder, så kan karakterisering munne ut i et forfalsket bilde. Men den balanserte karakterisering er nødvendig for å tilføre et portrett autentisitet.²¹¹

På kunstakademiene fikk man dessuten øvingsoppgaver, såkalte *têtes d'expression*, som er ”hoder som gjennom mimikken uttrykker forskjellige følelser.”²¹² Krohg ville ikke at Albertine-figuren i *Albertine i politilegens venteværelse* skulle fremstå for idealisert, som man har sett ved røntgenbildene og forarbeidene, som viser Albertine i en annen mer idealiserende, klassisk positur. Man kan undres over om også dette var et etterslep fra kunstakademiutdannelsen til Krohg.

Selve hovedtrekkene og grunnkomposisjonen gjennomgikk ikke voldsomme forandringer fra det første utkastet til det ferdige maleriet, ved hverken *Albertine i politilegens venteværelse* eller *Eidsvold 1814*. Etter førsteutkastet foretok Wergeland altså grundigere research, kartla de historiske fakta så godt det lot seg gjøre, men var hele tiden påpasselig med at det ikke skulle gå utover bakgrunnen og formålet for utsmykningsoppdraget. Historiske fakta ble hele tiden veid opp mot dette og det kunstneriske, særlig i forhold til komposisjon og hvor de ulike personene skulle plasseres. Men ved begge bildene fikk man fra det første utkast til det ferdige inkludert frontalt vendte personer. Men det er ikke hovedpersonene i bildene som henvender seg til betrakter – Christie, i *Eidsvold 1814*, var ikke engang inkludert i førsteutkastet såvidt jeg kan se. Christie var forsamlingens faste sekretær – ikledd datidens sorenskriveruniform, som sammen med Fabricius, noe mer bortgjent i forsamlingen, henvender seg til betrakter. Det skaper en kobling mellom betrakter, som i dette tilfellet hovedsaklig er de folkevalgte på Stortinget, og Grunnlovens fedre i maleriet. Det er ikke et lukket maleri; man ser ikke bakhodet til noen i forsamlingen noe sted, og man får hele tiden en følelse av at kunstneren er bevisst på at det er et publikum som skal se hver og en av

²¹⁰ Mørstad, ”Kunstneren som motiv: 1878-1900”, 21.

²¹¹ Mørstad, ”Kunstneren som motiv: 1878-1900”, 23.

²¹² Mørstad, ”Kunstneren som motiv: 1878-1900”, 16.

karakterene. I forhold til Michael Fried's *Absorption and Theatricality* kan man si at komposisjonen og figurene er teatrale, da det er et bevisst forhold til publikum som så godt som hver enkelt figur ser ut til å ha. Likevel oppleves ikke figurene som "overspillende", og det er ingen dramatiske virkemidler som påberoper seg oppmerksomhet.

Det store maleriet og fotografiet av *Albertine i politilegens venteværelse* er interessante ihenhold til absorpsjon og teatralitet. Ved fotografiet virker karakterene noe stive og oppstilte, og ingen ser mot betrakter. Det kan være fordi fotografiet ennå var et ungt medium, og man var kanskje usikker på hvordan en skulle te seg – altså at det hadde med kroppsteknikk og innlært praksis å gjøre. Både betrakter og karakterene er bevisst på at det finnes et kamera som er rettet mot dem, og i slike tilfeller kan det å se på kamera faktisk skape større realisme og mindre teatralitet, ved at man oppgir "teateret" hvor man later som at kameraet ikke er der. Ved det store maleriet er det derimot omvendt, da den frontalt vendte damen skaper større deltagelse i forhold til publikum, og bryter det overdrevne fokuset det ellers ville vært på Albertine. Det skulle fremstå som et tilfeldig snapshot, og kanskje ble effekten for god, da mange ikke skjønnte hvem Albertine var. Andreas Aubert kunne bekrefte at damen i front skapte deltagelse og realisme i forhold til publikum: "Men i Virkeligheden ser det ud, som om det er Publikum, hendes Øjne søger. Der er i dette en stødende Familiaritet".²¹³ Øystein Sjøstad trekker frem denne damen som et eksempel på frontale figurer som ikke har teatrale blikk i sin artikkel i *Kunst og kultur* i 2010.²¹⁴ Jeg mener den frontalt vendte damen ser ut for å hente betrakterens oppmerksomhet, og at Krohg bevisst ville ha denne virkningen; han ville forsterke effekten og beveget seg over i "pop". Man har sett ved røntgenbildene av *Albertine i politilegens venteværelse*, samt fotografiet og flere forstudier, at Krohg vendte Albertine-figuren mer og mer bort fra betrakter, stadig lenger bort fra en klassisk, idealiserende positur og et teatralt uttrykk. Krohg sa riktignok i ettertid at han mente bildet fremdeles var for "teatralisk", og han tenkte særlig på hvordan figurene var oppstilt i forhold til betrakter; "alle sammen er rædde for at vende ryggen til publikum".²¹⁵ Albertine-maleriet er komplisert i henhold til absorpsjon og teatralitet, ettersom særlig den frontalt vendte damen overdriver situasjonen og dermed kan sies å skape teatralitet, samtidig som hun skaper en større følelse av tilfeldighet i forhold til handlingens fokus (ved at fokuset skifter fra Albertine til henne), og hun bidrar til at Albertine oppfattes som mer absorbert.

²¹³ Aubert, , "I Anledning af Christian Krohgs store komposition: Fra Politilægens Venteværelse", i *Dagbladet*, 22. mars 1887.

²¹⁴ Øystein Sjøstad, "Absorbert og teatralt i Christian Krohgs og Edvard Munchs kunst", i *Kunst og kultur*, nr. 3, årgang 93 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010), 176.

²¹⁵ Anonym, "Christian Krohg om gammel og ny kunst og om den evige kunst", i *Nationen*, 24. november. 1920.

Damen som ser mot betrakter og Albertine-karakteren er kontraster. De ser hver sin retning og er motpoler både utseendemessig og holdningsmessig. Damen i front står i bildets sentrum, som ikke må forveksles med handlingens sentrum, hvor Albertine befinner seg. Dette blir understreket ved at de fleste andre i bildet ser på henne. At damen som ser mot betrakter tar mye oppmerksomhet, skapte særlig forvirring blant de som ikke kjente til fortellingen. Krohg ville balansere bildet slik at det ikke ble for tydelig for publikum. Man skulle ikke drive med publikumsfrieri, som han selv påpekte i *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen*. Han ville på den ene siden få det til å virke tilfeldig - ikke idealisert og teatralt - samtidig som det hele altså er nøye iscenesatt og regissert. Den frontalt vendte damen utbalanserer ikke bare bildets fokus, men også holdningen mellom henne og Albertine. Mens Albertine er bluferdig, er damen i forgrunnen ”den mest modbydelig bestialiserte Kvindelighed”.²¹⁶ Kanskje gir det en pekepinn på hvordan Albertine er determinert til å ende opp. Albertine er absorbert i bildet, mens ”den frontale karakteren [...] har trådt ut av den lukkede handlingen og forholder seg mer til betrakteren enn til bildet”, som Øystein Sjøstad bemerket i sin artikkel i *Kunst og kultur*.²¹⁷ Ved Wergelands maleri føler man ikke den samme kontrasterende effekten av at det er noen motpoler. Christie skiller seg kun ut ved at han ser på betrakter, men ikke i klær eller holdning.

Fra førsteutkastet til Eidsvold 1814 har rommet blitt større og mer luftig. Ikke lenger så trangt og klyngete. Det har fått et mer klassisk preg over seg, og føles ikke lenger som en trang liten storstue på en bondegård, men et rom hvor Grunnloven ble til. Samtidig kan dette forklare noe av den noe ”stive” følelsen bildet gir. Det er klassisk harmoni og komposisjonsknep ved farger som gjentar seg i uniformene og skaper en trekantformasjon man kan finne i blant annet Rafaels *Skolen i Athen* (1509-1510, Vatikanet). Selve forsamlingen sitter i en hestekoformasjon, og det er ujevn belysning som skaper en kontrast til de i front, med mer dusere farge og tone utover i forsamlingen. Så er det lyst og åpent til utverden gjennom vinduet bakerst i rommet. Her har man ingen drastiske avskjæringer og utsnitt, som ved Albertine-bildet. Man ser Falsen helt i front i full skikkelse, mens man ved *Albertine i politilægens venteværelse* er tettere opp til handlingen, med sine drastiske utsnitt. Albertine-bildet er et øyeblikksbilde i større grad enn *Eidsvold 1814*, og hadde bildet vist noen sekunder senere, har man en følelse av at Albertine ville vært igjennom døren og de øvrige karaktene sannsynligvis i helt andre stillinger og områder i og utenfor bildets ramme.

²¹⁶ Aubert, ”I Anledning af Christian Krohgs store komposition: Fra Politilægens Venteværelse”, i *Dagbladet*, 22. mars 1887.

²¹⁷ Sjøstad, ”Absorbert og teatralt i Christian Krohgs og Edvard Munchs kunst”, 178.

Krohgs maleri har med andre ord trekk fra det moderne maleriet på denne tiden, særlig det franske, samt fotografiets øyeblikkspreg, mens Wergelands maleri er mer konvensjonelt og statisk.

En meget viktig forskjell på de to maleriene er at *Eidsvold 1814* er et oppdragsmaleri, mens *Albertine i politilegens venteværelse* var noe Krohg selv følte så sterkt for at han lagde det på eget initiativ. Ved et oppdrag foreligger det visse estetiske forventninger som skal tilfredstilles, og mens Wergeland kunne ta hensyn til hvor bildet skulle plasseres, tilpasse det til salen og dens lyssetting, var det for Krohg usikkert hvor bildet omsider ville ende opp. *Eidsvold 1814* tar for seg et tema som berører alle, mens *Albertine i politilegens venteværelse* henvender seg særlig direkte til de prostituerte, politikerne og de borgerlige. *Eidsvold 1814* henvendte seg til alle i Norge, og signaliserte også uavhengighet i forhold til andre nasjoner (særlig Sverige). Likevel var det eliten i samfunnet som var avbildet, og bildet skulle også henge på Stortinget hvor eliten befant seg. Man kan altså si at *Albertine i politilegens venteværelse* ble malt for de svake i samfunnet, mens *Eidsvold 1814* ble malt for de bedrestilte.

Begge kunstnerne ønsket naturligvis å fremstille et bilde som best mulig samsvarte deres ulike formål med bildet. Det som var best i samsvar med oppdragets målsetting, og for Krohg, det som best kunne få frem det han var blitt grepet av. Begge bilder var diktert av det narrative, og mens *Eidsvold 1814* var en velkjent historie, var Krohgs muligens mindre kjent ettersom boken øyeblikkelig ble beslaglagt. Men bildet, et skuespill som ble satt opp, og at VG trykket de ulovlige delene fra boken i forbindelse med rettssaken, gjorde likevel at de fleste etterhvert fikk meget god kjennskap til den.

Jeg har tidligere i oppgaven vist at begge kunstnerne tok i bruk fotografi som hjelpemiddel, noe som var relativt vanlig allerede den gang. Lorentz Dietrichson skrev i sitt selvbiografiske verk *Svundne Tider*, om sitt besøk i Knut Bergsliens atelier i Düsseldorf i 1860, da han malte *Den saarede Bjørnejæger*:

Den uhyre Indflytelse, Fotografien senere fik paa Malerkunsten, var dengang endnu noget ukjendt, og jeg erindrer, at Bergslien for første Gang gjorde mig opmærksom paa en Side af dens Nytte. Jeg har, sagde han, ikke været i stand til at faa nogen Model til at tage den rette Stilling og slide odentlig med Tønderne i Tørklædet; saa faldt det mig forleden ind at lade mig selv fotografere i Vossedrakt i den Stilling – og nu har jeg, hvad jeg vilde have. Det var dengang noget nyt og overaskende. Senere har jo Fotografien faaet en aldeles revolutionerende Indflydelse paa Kunsten, som man dengang ikke drømte om. Også Gude var jo i denne Tid stærkt optaget af Fotografien, navnlig fotograferede han ivrig Skyformationer.²¹⁸

²¹⁸ Lorentz Dietrichson, *Svundne tider*, bind 2 (Kristiania, 1899), 236-237.

For Wergeland var bruk av fotografi (riktignok i hovedsak av eksisterende portrettmalerier) meget nyttig da han skulle prøve å få frem personenes karakter. Krohg derimot, brukte fotografiet som hjelp til hele sin komposisjon, da dette var første gang han ga seg i kast med en slik stor og komplisert gruppekomposisjon. I motsetning til *Eidsvold 1814*, var portrettlikhet ikke relevant ved *Albertine i politilegens venteværelse*, da det dreide seg om fiksjonaliserte figurer.²¹⁹ Det sier seg selv at Wergeland hadde en stor og til dels umulig oppgave om han skulle få frem portrettlikhet med utgangspunkt i eldre portrettmalerier, da et portrettmaleri er en subjektiv tolkning av en person, i motsetning til fotografi som ble sett på som helt objektivt.

At Krohg fikk kritikk av Jæger for at bildet ikke var autentisk nok, er interessant i forhold til et historiemaleri som *Eidsvold 1814*. Ved *Albertine i politilegens venteværelse* finner man ikke noen anakronismer eller andre historiske feil som man ofte kan finne ved et historiemaleri som avbilder et historisk øyeblikk. Likevel var sannhetskravet til Jæger såpass høyt at det kun var godtatt om man hadde sett det med egne øyne. Altså var neppe et historisk historiemaleri noe Jæger hadde mye til overs for, selv om det var et historiemaleri som også kunne være relevant i sin samtid og ta opp samfunnsengasjerende temaer.

Krohg og Wergeland er to ulike kunstnere på det personlige plan også. Krohg kom fra en borgerlig familie og var kunstnerisk radikal, mens Wergeland kom fra en familie med svak økonomi og var kunstnerisk konservativ.

Kapittel 5: Konklusjon

5.0. Funn og konklusjon

Dette med autentisitet henger sammen med naturalismens og Krohgs krav til sannhet, observasjon og deltagelse. Spørsmålet som Krohg stiller indirekte, er om det ikke er naturalisme om det ikke er basert på noe kunstneren/forfatteren selv har opplevd eller sett, og videre fra ens egen sfære. Observatørrollen er problematisk og diffus innen naturalismen som Zola teoretiserer. Man skulle holde seg til den sfære man hørte hjemme i, og selv om Kristiania-bohémen kjente til de prostituertes miljø - og Krohg også gjennom sine modeller -

²¹⁹ Dette fikk meg til å lure på om dette kunne være med å bidra til Jægers kritikk, da det faktisk er portrettlikhet til modellen som Krohg brukte i de fleste bildene av "Albertine". Det er stor sannsynlighet for at Jæger også kjente til denne modellen, og at han visste modellen ikke var blitt utsatt for det "Albertine" var blitt utsatt for. Dessuten kjente han uansett til at det hele kun fant sted i et atelier.

gikk han ved *Albertine i politilegens venteværelse* utenfor denne ifølge Jæger og ham selv. Poenget til Krohg og Jæger var at man måtte ha sett og blitt grepet av det man så, før man kunne videreformidle det så også andre kunne bli like grepet av det.

Jeg ser en analogi mellom naturalismen og dokumentarfilmsjangeren, selv om den ikke forholder seg til det deterministiske og den samme graden av vitenskapelighet som naturalismen stilte. Likevel finner man mye av den samme problemstillingen i henhold til subjektivitet og objektivitet i forhold til det å få frem et budskap, som også Krohg ønsket mest av alt. Et hovedspørsmål som reiser seg, er hvor viktig det samfunnsreformatoriske kravet er innenfor naturalismen, fremfor 100% sannhet. Naturalismens overordnede formål var å skape forandring som gavnet samfunnet. Ved et deterministisk utgangspunkt og vitenskapelig objektivitet skulle man skape liv – bytte ut det metafysiske mennesket med det fysiologiske, da det var dette man hadde forsøkt på siden 1400-tallet, ifølge Zola. For Krohg var ønsket om å vekke publikums følelser så stort at det legitimerte at han gikk utenfor virkelighetsgehalten, og naturalismen og impresjonismens tradisjonelle rammer. Disse rammene var fra før uklare for Krohg, som man kan se i hans egne kunstteorier på 1880-tallet. For eksempel var fantasien akseptabelt å ty til så lenge kunsten var fylt av tidens uro. Og det hjelper heller ikke at Zola er tildels like uklar – for ham viser teori og praksis seg å være to helt forskjellige ting. Ytterligere problematisk er det at *Albertine i politilegens venteværelse* var basert på faktiske hendelser, bare at Krohg selv ikke hadde sett det. Men som man ser ved *Kampen for tilværelsen* ville man uansett ha foretatt subjektive valg, selv om man fulgte Jægers aktørkrav til punkt og prikke. Det ligger noe motstridende i naturalismens natur, slik at det muligens kan ansees som naturalisme til tross for at noen av kravene var brutt. Man bør kanskje se på Zolas teorier som retningslinjer som kunne trigge det kunstneriske, fremfor noe man burde følge slavisk (selv om Jæger tydeligvis ville gjøre nettopp det, og Krohg likeså). Det nye maleriet skulle ifølge Zola ta avstand fra det litterære slik man finner innen det franske salongmaleriet.²²⁰ Det gjør Krohg, og temaet er ikke typisk fransk salongmaleri, men helt i henhold til de eksemplene Zola selv mente var egnet som naturalistisk kunst. Man kunne kanskje tro at ettersom naturalismen var litterært i utgangspunktet, så hadde han feilet. Men det litterære Zola her nevner er i hovedsak temaer som er typisk for historiemaleriet (temaer fra historien, bibelen og mytologien).

²²⁰ Émile Zola, "Der Salon von 1880: Der Naturalismus im Salon", [1880], i Émile Zola, *Schriften zur Kunst: Die Salons von 1866-1896* (Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988), 253.

Det som trigget nysgjerrigheten min i forhold til problemstillingen, var at Krohg i Høyesterettstalen sin i 1887, påsto det ikke var naturalisme han hadde skrevet (og malt). Det må ha betydd at han mente han ikke oppfylte kravene til naturalismen, slik han forsto dem. På tidspunktet da Krohg holdt foredraget *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* i mars 1886, tydet alt på at han hadde sett og blitt grepet av hendelsen med Albertine, og sammen med oppfordringen til andre kunstnere (og vitenskapsmenn) om å male skjærende sant, fremsto det som at Albertine-boken og bildet var sant og noe han hadde sett med egne øyne i henhold til naturalismens prinsipper (det var ”uuttalt teatralt” i henhold til Grans teori). Siden kom Jægers avsløring kort tid etter bildet var ferdig, og Høyesterettstalen, hvor sannheten kom frem. Det var kun en historie han var blitt fortalt og blitt grepet av, og at han kun hadde sett hendelsen han hadde forsøkt å fremstille mest mulig autentisk, i sin fantasi.

Dette krevde at jeg måtte undersøke hvordan Krohg tolket naturalismen, og hva naturalisme er som sådan. Her er Zola og Brandes teorier viktige, men også håpet jeg at naturalisme-debatten fra Krohgs samtid kunne belyse dette ytterligere (ved Vibe, Garborg, Dietrichson, Jæger – i tillegg til Thiis og Thue i ettertid). Når man leser Krohgs egne tekster må man trå varsomt, da han ofte skiftet mening. På et tidspunkt ga han også opp definisjoner og mente naturalismen alltid hadde hatt utviskende grenser og videre at ”[...] ’retninger’ er derfor ikke mere interessante for meg”.²²¹ Men samlet kan arbeidene og teoriene si noe fornuftig. Albertine-maleriet står i en særstilling i forhold til Krohgs tekster, ettersom man får et innblikk i hvordan Krohg tenkte mens han malte bildet. Ved *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* (1886) viser Krohg frem det uferdige bildet som et eksempel på det han taler om, og relativt kort tid etter bildet var ferdig, holdt han Høyesterettstalen (oktober 1887) hvor han ga et svar på Jægers kritikk, før man til slutt har artiklene *Det ene fornødne i kunsten* (1888) og *Impresjonistene* (1889). Også retrospektive tekster, intervjuer og brev har vært interessante, hvor Krohg kunne se det hele i et større perspektiv.

Jeg har stilt opp en rekke punkter for hva som kjennetegner naturalistisk kunst i henhold til Zola, og sett at Krohgs maleri faller inn under det meste; det var deterministisk og samfunnsreformatorisk, men det avvek fra observatørrollen naturalismen stilte. I den forbindelse har jeg sett nærmere på hvordan Krohg til tross for at det ikke var ”sant”, klarte å skape liv av Albertine, og videre en forandring i samfunnet til det bedre. Altså hvordan Krohg skapte autenticitet, hvordan han iscenesatte verket, forsøkte å få det til å fremstå som et tilfeldig øyeblikk inne fra politilegens venteværelse. Her var det et vesentlig poeng å se

²²¹ Krohg, ”Om mine bilder i det danske kunstmuseum”, 98.

verkene (inkludert forarbeider og fotografiet) i kronologisk rekkefølge, i tillegg til i sammenheng med boken og *Kampen for tilværelsen*. Undersøkelsen av utviklingen av Albertine-syklusen fikk meg til å innse at Krohg stadig var i konflikt med seg selv, særlig i forhold til at Krohg til stadighet oppfordret til å gi slipp på alt man hadde fått innlært, at man måtte se verden som et barn, men så vender han likevel stadig tilbake til det akademiske i sitt maleri. Ved Albertine-maleriet var særlig idealisering og ”publikumsbilleder” noe han strevde med, da bildet på den andre siden også måtte være tydelig i sitt budskap ovenfor publikum. Det skulle helst ikke virke forkynnende, og publikum skulle ikke få noen følelse av å bli påtvunget en direkte tendens, men bare et tilfeldig utsnitt av virkeligheten.

For å mest mulig vekke publikums følelser; ”gripe, røre, forarge”; med andre ord oppnå mest mulig autentisitet, i *Albertine i politilegens venteværelse* (muligens for å kompensere for at han ikke hadde sett det selv), tok Krohg i bruk en rekke komposisjonelle og tekniske grep både i og utenfor bildet for at det skulle fremstå som noe han hadde selv sett. Han tok i bruk fotografi, og man finner også impresjonistiske trekk som tilfeldig utsnitt som gir bildet et øyeblikksbetonet og tilfeldig preg. Utenfor selve bildet finner man også flere ting som tilsa at Krohg hadde sett det han her malte. Han hadde tidligere i stor grad malt fra det virkelige liv (for eksempel Skagen-bildene), og videre var det ikke usannsynlig at en fra Kristiania-Bohémen oppholdt seg i lag med prostituerte. Forøvrig bidro gatenavn og steder folk flest kjente til, til ytterligere autentisitet i boken, i tillegg til at det ferdige maleriet ble utstilt i nærheten av Vika hvor de prostituerte holdt til. I foredraget i 1886, viste han dessuten frem det uferdige bildet og sa at han malte det som hadde grepet hans øye, og kom videre med oppfordringen om å skrive og male skjærende sant. Selv etter at avsløringen av at Krohg kun hadde sett det hele i sin fantasi var et faktum, fremsto Albertine som et fysiologisk menneske som man nærmest følte man kjente. Boken, bildet og senere også skuespill bidro samlet til å skape autentisitet. Selve utgangspunktet hadde basis i virkeligheten, og en bok og et bilde er en subjektiv tolkning uansett hvordan man vrir og vender på det.

Jeg ble oppmerksom på at Krohg var meget bevisst på kroppsstillingen til Albertine, og at han på den ene siden ønsket mest av alt å få publikum til å bli like grepet som han var blitt, noe som kommer frem i Høyesterettstalen - men samtidig påpekte han i *Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen* at man måtte unngå å lage publikumsbilder. Han slites med andre ord mellom idealisme på den ene siden og realisme på den andre. Dette kunne forklare hvorfor han vridde Albertine bort fra betrakter på et relativt sent tidspunkt da han innså at det ble ”for åpenbart” da alle i bildet så på henne, og muligens en for ”klassisk

idealiserende” positur på henne (som man kan se utfra røntgenbildene og forarbeidene). Dermed plasserte han en frontalt vendt prostituert i sentrum av bildet – som igjen ble kompensert ved at han skriftet perspektivlinjene mot Albertine.

Jeg mener situasjonen fremdeles er overdrevet ved karakterenes holdning, gester og uttrykk som lett kunne leses av datidens publikum, men nå uten at publikum nødvendigvis forsto hvem som var hovedkarakteren i like stor grad.²²² Publikumsfrieriet ble på den ene siden dempet ved at den frontalt vendte damen ble inkludert, men dette ble kompensert for ved en overtydelig kontrast mellom den bluferdige Albertine, og resten av forsamlingen, som alle med unntak av én, gikk med flotte, borgerlig klær og hadde en holdning som var stereotypen av en prostituert. Selv om Krohg altså forsøkte å få det mindre teatralt og unngå idealisering, så tyr han likevel til stereotyper, og man kan lese uttrykkene ved hver karakter. Dette var kanskje med på å bidra til at Krohg mente komposisjonen var mislykket - at forholdet mellom ”publikumsbillede” og autenticiteten var blitt forskjøvet; at autenticiteten gikk på bekostning av at publikum skulle forstå budskapet. Men så ble det i mer eller mindre grad ingen av delene - det vil si de nøytraliserte hverandre, og Albertine-karakteren virket mindre vellykket. Nå må ikke dette misforstås, ettersom publikum skjønte selve budskapet meget godt (ikke minst på grunn av klær og kroppsspråk), men det narrative fremsto som mer forvirrende, og da særlig hvem som var hovedpersonen i bildet. Et alternativ, hvor karakterene ville stått mer livløse – nærmest som på Albertine-fotografiet (hvor man ikke kan lese ansiktsuttrykk, kroppsholdning og klær i samme grad som i maleriet) - ville kanskje virket mer unaturlig, da underspill er like ille som overspill når det kommer til autenticitet. Det beste hadde kanskje vært en mellomting mellom fotografiet og det store maleriet, men om det ville fått den samme ”samfunnsreformatoriske kraften”, vil jeg ikke spekulere videre i.

Forholdet Krohg hadde til publikum er viktig å understreke. Det viktigste for Krohg var det samfunnsreformatoriske, og ved *Albertine i politilegens venteværelse* ser man at Krohg på den ene siden ville ha frem budskapet klart og tydelig, men samtidig måtte han ikke undervurdere publikum heller, og det måtte ikke være for opplagt og et såkalt publikumsbilde. I den forbindelse så jeg nærmere på forholdet kunstverk og betrakter, hvor teorier av Fried, Sennett, Gran og Mauss ble anvendt i analysen av det teatrale og det gestiske i Krohgs maleri.

²²² Krohg var selv inne på, i intervjuet med *Nationen* i 1920, at bildet var for ”teatralsk” og at karakterene i bildet forholdt seg til publikum i for stor grad. Han ønsket med andre ord at bildet skulle virke så tilfeldig som mulig.

Videre mener jeg at Krohg aldri helt klarte å fri seg fra sin kunstakademiske bakgrunn, til tross for at han foraktet det ”gammeldagse” og akademiske. I den forbindelse så jeg nærmere på historiemaleriet og sammenlignet *Albertine i politilegens venteværelse* med Wergelands *Eidsvold 1814*. Dette ga en mulighet til å se hvordan bildet forholdt seg til den akademiske tradisjon. Man ser at Krohg anvender historiemaleri-knep delvis nettopp for å markere en distanse til det, ettersom det var et uverdigg tema – men samtidig finner man svært mange likheter, så mye at man, etter min mening, kan kalle maleriet et politisk historiemaleri, i like stor grad som et ”naturalistisk tendensmaleri”. Videre ga denne kontrasten mellom form (det ”ypperste maleriet” – historiemaleriet) og innholdet (prostituasjon) en sterk effekt i seg selv, ovenfor et publikum som ikke var vant til slike motiver.

Men til spørsmålet om det er naturalisme, spør det naturligvis hvem man spør og hvordan de definerer naturalisme. For Thiis og Thue var det ikke noen tvil. For Jæger var Albertine-bildet ikke naturalistisk på noe tidspunkt, men det kan tyde på at Krohg selv kan ha ment han malte naturalistisk mens han malte det, men så forandret mening etter det var ferdig. Akkurat dette er noe diffust, ettersom Krohg i foredraget fra 1886 viser frem bildet, tydeligvis som et eksempel på et maleri som var fylt av tidens uro, og videre inkluderer fantasien i sin forståelse av impresjonisme (som tydeligvis var sammenfallende med naturalismen, slik han forsto det på det daværende tidspunkt). Men så avviser han det til slutt i foredraget, da han sier hverken han eller noen av de andre norske kunstnerne malte impresjonistisk. Men i årene som fulgte benektet han som kjent at det var naturalisme.²²³ Zola kan man anta ville ment det samme som Jæger og Krohg, men ikke engang Zola var konsekvent i sin sannhetssøken. På den ene siden var observatørrollen viktig innen Zolas naturalistiske program, men samtidig fulgte han til dels ikke sine egne teorier i praksis, slik at man må anta at det var rom for noe slingringsmonn. Garborg mente man ikke måtte tolke det vitenskapelige aspektet for bokstavelig, ettersom man ikke måtte blande vitenskap og kunst. Men de kunne likevel dra nytte av hverandres resultater, og jo bedre kunstneren kjenner naturen (altså den objektive virkelighet), jo bedre og mer sann vil kunsten bli. I forhold til Vibe, som må kunne sies å være i opposisjon til Zola og Krohg, er det likevel interessant at Krohg faktisk gjorde mye av det Vibe oppfordret til (og dermed brøt mye av det Zola oppfordret til). Jeg tenker særlig på at Krohg slett ikke var objektiv, men var ”oppdragende” og tok i bruk virkemidler som skulle

²²³ Her må jeg påpeke at det virker som at Krohg igjen forandret mening mot slutten av sitt liv. I 1915 kommer det frem i ”Om mine bilder i det danske kunstmuseum” at han hadde forandret (eller gitt opp) sin definisjon av naturalismen, hvor sannhetskravet tydeligvis var dempet.

skape medfølelse blant publikum, og videre denne bruken av kontraster og stereotyper av prostituerte og deres kroppsholdninger som skulle være lette å forstå for datidens betrakter.

Ser man på maleriet *Kampen for tilværelsen*, ser man at Krohg overdrev situasjonen i enda større grad enn ved *Albertine i politilegens venteværelse*. Det viser tydelige gester og er overtydelig i sitt budskap. Thiis bemerket at *Albertine i politilegens venteværelse* ikke hadde så novellistisk tilsnitt som de andre maleriene til Krohg, fordi han hadde fått ut dette i boken. Men også Albertine-bildet var, som jeg har påpekt, i aller høyeste grad underlagt det narrative, og styrt av boken og det samfunnsreformatoriske ønsket han hadde. Man ser videre at *Albertine i politilegens venteværelse*, hvor han malte utfra sin fantasi, skapte større forandring i samfunnet enn *Kampen for tilværelsen*, som tok utgangspunkt i noe han hadde sett, helt i henhold til Zola og naturalismens krav. Albertine-bildet blir også sett på som et mer vellykket maleri på alle mulige måter. Videre var undersøkelsen av *Kampen for tilværelsen* av stor verdi, da det setter det teatrale (i forhold til budskapet) i en sammenheng ved Krohgs tendenskunst. Det viser hvordan han henvendte seg til et stort publikum, og jeg mener man også kan finne igjen dette i Albertine-bildet. Ettersom *Kampen for tilværelsen* ble malt i henhold til Jægers aktørkrav, skulle det tilsi at det burde være en større grad av autentisitet. Men også her tok Krohg subjektive valg, han spilte bevisst på følelsene til folk ved å vise ansiktsuttrykk og gester med relativt stor patos. Videre kan noe av kraften ha gått tapt også i henhold til Jægers krav ved at han fullførte maleriet i atelieret (igjen akkurat som han hadde lært på kunstakademiet i Tyskland).

Etter *Kampen for tilværelsen* virker det som at Krohg ga opp naturalismen, til tross for at han i 1915 uttalte at han var ”født og oppvokst som religiøs naturalist, og er blitt denne kunstretning tro tross den forkjetring den har vært utsatt for”.²²⁴ Kanskje innså han etter dette bildet, at noe fra fantasien kunne skape vel så stor - om ikke større - forandring i samfunnet som noe direkte fra virkeligheten.

²²⁴ Krohg, ”Om mine bilder i det danske kunstmuseum”, 98.

Litteraturliste

Trykte kilder:

Alberti, Leon Battista. *On Painting*. London: Penguin Classics, 1991.

Anonym. ”Christian Krohg om gammel og ny kunst og om den evige kunst”. I *Nationen*, 24. november 1920.

Anonym. ”O. A. Wergelands Billede af Rigsforsamlingen paa Eidsvold”. I *Morgenbladet*, 16. mai 1885.

Aubert, Andreas. ”Fra Kunstforeningen”. I *Morgenbladet*, 12. januar 1881.

Aubert, Andreas. ”I Anledning af Christian Krohgs store komposition: Fra Politilægens Venteværelse”. I *Dagbladet*, 22. mars 1887.

Berg, Knut og Thue, Oscar. ”Sosial tendens-kunst”. I *1880-årene i nordisk maleri*. Redigert av Knut Berg. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1985: 25-32.

Bernard, Claude. *Den eksperimentale videnskap. (Hovedtrækkene af hans ”innledning til den Eksperimentale medicin”)*. Oversatt av M. Mustad. Kristiania: Huseby & Co, 1886. Originaltittel: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865].

Beuchat, Charles. *Histoire du naturalisme français*. Paris: Editions Correa, 1949.

Brandes, Georg. *Det moderne Gjennembruds Mænd: en Række Portræter*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1883.

Brandes, Georg. ”Et Tiaar”. I *Levned*. Bind 2. Kjøbenhavn; Kristiania: Gyldendal, 1907.

Brenna, Arne. ”Fra ’Albertine’ til ’Politilægens venteværelse’: Et forsøk på å rekonstruere motivets utvikling”. I *Kunst og kultur*. Årgang 62, hefte 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1979: 65-80.

Brenna, Arne. "Albertine igjen". I *Kunst og kultur*. Årgang 63, hefte 1. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980: 63.

Brøgger, Waldemar. "Forord". I Émile Zola, *Nana* [1880]. Oslo: Nasjonalforlaget, 1962.

Carlyle, Thomas. "Sartor Resartus" [1832]. I Harrold & Templeman, *English Prose of the Victorian Era*. Oxford: Oxford University Press, 1938.

Christensen, Christa Lykke; Jerslet, Anne; Thorup John. *Kroppe – Billeder – Medier*. København: Borgens Forlag, 1998.

David-Sauvageot, A. *Le réalisme et le naturalisme*. Paris, 1889.

Dietrichson, Lorentz. *Det Sköna Verld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*. Stockholm: Oscar L. Lamms Förlag, 1870.

Dietrichson, Lorentz. *Fra kunstens verden: Foredrag og studier*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1885.

Dietrichson, Lorentz. *Svundne tider*. Bind 2. Kristiania, 1899.

Eggum, Arne. *Munch og fotografi*. Oslo: Gyldendal, 1987.

Foucault, Michael. *Seksualitetens historie I: Viljen til viten*. Oversatt av Espen Schaanning. Gjøvik trykkeri, 1995.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1988 [1980].

Fried, Michael. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996.

Furst, Lillian R. og Skrine, Peter N. "Naturalism". I *The Critical Idiom* 18. London: Methuen, 1971.

Garborg, Arne. *Betegner den modern naturalism i poesien et fremskridt eller et forfald? :4 foredrag holdte i Studentersamfundet den 18 novbr. og 2 decbr. 1882*. Redigert av Garborg, professor Lyng og literat Henrik Jæger. Kristiania, 1882.

Gran, Anne-Britt. *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag, 2004.

Jansen, F. J. Billeskov, Stangerup, Hakon og Truastedt, P. H., red. "Naturalismen: 1860-1890". I *Verdens litteraturhistorie*. Bind 9. København: Politikens Forlag, 1973.

Johansen, Øystein David. "Anklager Løkkeberg for dokumentarjuks". I *VG Nett*, 22. september 2010, www.vg.no/film/artikkel.php?artid=10027544

Jæger, Hans. "Vor literatur. Albertine og naturalismen". I *Impressionisten*. No. 4. April 1887.

Jæger, Hans. *Fra Kristiania-Bohémén* [1885]. Oslo: Dreyers Forlag, 1950a.

Jæger, Hans. "Utdrag av debatten i 'Den Frisindede Studenterforening' 1886 om 'Pressefrihedens grænser' og 'Fra Kristiania-Bohémén'" [1886]. I *Fra Kristiania-Bohémén* [1885]. II. Oslo: Dreyers Forlag, 1950b: 243-265.

Krogvold, Kristina Meyn. "Jakten på det autentiske". I *Film- & TV-bladet Rushprint*. 44. årgang, nr. 1, 2009: 20-21.

Krohg, Christian. "Hvorledes jeg 'fandt' Scholander". I *Politiken*, 14. april 1894.

Krohg, Christian. "Det ene fornødne i Kunsten" [1888]. I Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*. Redigert av Holger Koefoed og Oscar Thue. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989a [1920-21]: 36-37.

- Krohg, Christian. "Impresjonistene" [1889]. I Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*. Redigert av Holger Koefoed og Oscar Thue. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989b [1920-21]: 40-41.
- Krohg, Christian. "Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen" [1886]. I Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*. Redigert av Holger Koefoed og Oscar Thue. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989c [1920-21]: 32-35.
- Krohg, Christian. "Om mine bilder i det danske kunstmuseum" [1915]. I Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*. Redigert av Holger Koefoed og Oscar Thue. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989d [1920-21]: 97-98.
- Krohg, Christian. *Albertine*. Bergen: Vigmostad & Bjørke AS, 2004a [1886].
- Krohg, Christian. "Chr. Krohgs sak for høyesterett: 'Verdens Gang's referat 19. oktober 1887'". I *Albertine*. Bergen: Vigmostad & Bjørke AS, 2004b: 130-141.
- Larsen, Peter og Lien, Sigrid. *Norsk fotohistorie: Frå daguerrotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.
- Lindholm, Charles. *Culture and authenticity*. Malden, Mass: Blackwell publishing, 2008.
- Marcus, Steven. *The other Victorians*. New York: Random House, 1964.
- Mørstad, Erik. "Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene". I *Kunst og kultur*. Årgang 74, nr. 2. Oslo: Universitetsforlaget/Gyldendal, 1991: 69-107.
- Mørstad, Erik. "Kunstneren som motiv: 1878-1900". I *Portrett i Norge*. Redigert av Anne Wichstrøm og Nils Messel. Oslo: Labyrinth Press, Norsk Folkemuseum, 2004: 15-37.
- Nordensvan, Georg. *De bildande konsternas historia under 19:de århundradet*. Stockholm: Hugo Gebers Forlag, 1900.

Pecht, Friedrich. "Die erste Münchener Jahres-Ausstellung 1889". I *Die Kunst für Alle*.
IV. Jahrgang. Heft 22. München, 15. august 1889.

Peterson, Richard A. *Creating country music: fabricating authenticity*. Chicago: University
of Chicago Press, 1997.

Plahter, Leif Einar. "Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse*. En
røntgenundersøkelse". I *Kunst og kultur*. Årgang 61, hefte 2. Oslo: Gyldendal Norsk
Forlag, 1978: 107-127.

Reynolds, Joshua. *Discourses on Art*. Redigert av Robert R. Wark. New Haven:
Yale University Press, 1997.

Sandbye, Mette og Pedersen, Gitte, red. *Dansk Fotografihistorie*. København:
Gyldendal, 2004.

Schumacher, Claude, red. *Naturalism and Symbolism in European Theatre: 1850-1918*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Sennett, Richard. *The Fall of Public Man* [1977]. London: Penguin books, 2002.

Sjåstad, Øystein. "Absorbert og teatralt i Christian Krohgs og Edvard Munchs kunst". I *Kunst
og kultur*. Nr. 3. Årgang 93. Oslo: Universitetsforlaget, 2010: 172-179.

Söderberg, Rolf. *Strindberg/Munch, Fotografi som verktyg och experiment*. Stockholm:
Alfabeta bokförlag AB, 1989.

Taine, Hippolyte. *Kunstens Filosofi: forelæsninger holdte i l'Ecole des Beaux-Arts*. 2. udg.
København: J. H. Schubothes boghandel, 1873.

Thaulow, Frits. *I kamp og fest*. Kristiania; København: Gyldendalske Boghandel Nordisk
Forlag, 1908.

Thiis, Jens. *Norske malere og billedhuggere: En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst*. Bergen: John Griegs Forlag, 1904.

Thiis, Jens. "Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede". I *Norsk kunsthistorie, Andet bind*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927: 389-598.

Thue, Oscar. *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*. Magisteravhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1955.

Thue, Oscar. "Albertine i politilægens venteværelse". I *Kunst og kultur*. Årgang 40, hefte 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1957: 95-110.

Thue, Oscar. "Albertine og Madeleine". I *Kunst og kultur*. Årgang 41, hefte 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1958: 125-127.

Thue, Oscar. *Christian Krohg*. Redigert av Knut Berg. Oslo: Aschehoug, 1997.

Varnedoe, Kirk. "Christian Krohg and Edvard Munch" I *Arts magazine*. Volume 53. New York, 1979: 88-95.

Vibe, Johan. *Nogle Bemærkninger i anledning af Naturalismen*. Kristiania, 1884.

Wergeland, Henrik. "Om Kunstens Stilling i Norge". I *Statsborgeren*, 16. juni 1836.

Wergeland, Oscar Arnold. "Til Selskabet til Eidsvoldsbygningens Udstyr". I *Morgenbladet*, 16. oktober 1895.

Willoch, Sigurd. *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*. Oslo: 1936.

Winge, Sissi Solem. *Eidsvold 1814: Historiemaleri og samtidsdokument*. Magistergradavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1994.

Zola, Émile. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques; Mon salon* [1866]. Paris: Charpentier, 1880.

Zola, Émile. *Le Naturalisme au théâtre* [1881]. Paris: François Bernouard, 1928.

Zola, Émile. "Der Salon von 1880: Der Naturalismus im Salon" [1880]. I Émile Zola, *Schriften zur Kunst: Die Salons von 1866-1896*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988: 237-264.

Zola, Émile. "Naturalism in the Theatre" [1881]. I *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. Oversatt av Albert Bermel. Redigert av Christopher Innes. London; New York: Routledge, 2000: 47-52.

Zola Émile. "Den eksperimentelle romanen". I *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oversatt av Atle Kittang. Redigert av Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Oslo: Universitetsforlaget, 2001 [1987]: 284-289. Originaltittel: "Le Roman expérimental" [1880]. Dette er et utdrag. Hele artikkelen kan leses i Émile Zola, *Le Roman expérimental: Nouvelle Édition*. Redigert av Eugène Fasquelle. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1913.

Utrykte kilder:

Krohg, Christian, til Peterssen, Eilif, datert Berlin 21. desember 1875.

Krohg, Christian, til Thiis, Jens, datert 13. april 1899, Nasjonalmuseets arkivsamlinger.

Wergeland, O. A. til Løvenskiold, S., datert München 2. desember 1879, U.B. Ms.fol. 1945, Kristiania Kunstforening.